



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Realidades ficcionadas e ficções realizadas:

A construção social da realidade de *meninas*
brasileiras no mercado do sexo

Lauren Nathaly Zeytounlian de Moraes

Lauren Nathaly Zeytounlian de Moraes

Realidades ficcionadas e ficções realizadas:

**A construção social da realidade de *meninas*
brasileiras no mercado do sexo**

Dissertação apresentada no âmbito do
Programa de Pós-graduação em Ciências
Sociais da Universidade Federal de São
Paulo.

Orientação: Prof^a Dr^a Tatiana Savoia Landini

UNIFESP
GUARULHOS
2014

Zeytounlian, Lauren

Realidades ficcionadas, ficções realizadas: a construção social da realidade de meninas brasileiras no mercado do sexo / Lauren Zeytounlian – Guarulhos, 2015.

175 p.

Dissertação de Mestrado (Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2015.

Agradecimentos

À minha orientadora, Tatiana Savoia Landini, o maior dos meus agradecimentos, portanto, por coisas difíceis de traduzir em palavras para agradecer. Por tudo que me ensinou durante esses anos de pesquisa – na graduação, no mestrado e além dos muros da Universidade –, pela paciência comigo e com o meu tempo de escrita, pela generosidade em compartilhar seu grande conhecimento, pelo respeito e amizade. Por sempre colocar questões às minhas afirmações.

À Cynthia Sarti e Adriana Piscitelli pelas leituras, comentários e sugestões na ocasião do meu exame de qualificação. A Mauro Rovai e suas aulas maravilhosas. À secretária do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Unifesp, Daniela Gonçalves, por sua prontidão em ajudar, sorrindo, nas partes burocráticas de estar em uma Universidade.

Agradeço as funcionárias e funcionários da Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes e do Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira, especialmente ao bibliotecário Alexandre Miyazato, sempre atencioso e competente. A João Marcos de Almeida, melhor amigo, cineasta, além de funcionário e grande conhecedor da base de dados do referido Centro de Documentação, pelas ajudas pontuais, pelas conversas e cafés e filmes e conversas e cafés e filmes (em *looping*) tão estimulantes e importantes; pelo amor desses vários anos de amizade. A Sergio Silva, grande amigo, cineasta e programador da Cinemateca Brasileira, por tudo o que sempre me ensina. Obrigada pelas conversas, especialmente as que começam com “vi um filme essa semana e lembrei da sua pesquisa...”. E, com ou sem crise institucional, sempre a desejar: vida longa a Cinemateca Brasileira!

Agradeço também às pessoas que foram entrevistadas e as que facilitaram as entrevistas que realizei para esta pesquisa.

Às adolescentes, ao João e a Vivi da ONG Projeto Camará (São Vicente) pela convivência e aprendizado. A tentativa de fazer jus ao respeito, sensibilidade, engajamento e força de vocês foi um estímulo nas horas que dava vontade de fugir das questões mais pontudas e fundamentais.

Agradeço também à todas e todos do Núcleo de Estudos dos Marcadores Sociais da Diferença – NUMAS do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, pela acolhida no grupo de estudos tão estimulante (e lindamente frequentado!) e projetos adjacentes. Agradeço, especialmente, a Gibran Teixeira Braga, Isabela Venturoza, Letizia Patriarca, Marcio Zamboni e Pedro Lopes, pela leitura atenciosa e os comentários feitos à introdução e ao primeiro capítulo deste texto. À Lais Miwa Higa, uma das delícias mais deliciosas da minha vida, pela amizade que eu amo tanto, pelo carinho comigo e com minha pesquisa, por inúmeras coisas, como, por exemplo, me apresentar ao NUMAS.

Às pesquisadoras e pesquisadores que estão em minha bibliografia e outras tantas mais...

Obrigada por estarem na minha vida: Tiago Araújo, Wigvan Pereira, Bruno Treviso, Mariana Garcia, Daiane Martins, Ronaldo Moura, Maycon Lopes, Cícero Oliveira, Fabio Steque, Felipe Gasparete, Mariana Procópio, Thiago de Paula Souza, Heitor Loureiro, Fernando Theodoro, Cris Matsuoka, Raquel Cerqueira. Amigas e amigos, de “dentro” e de “fora” das Ciências Sociais, todas e todos tão importantes em minha vida, com seus carinhos e fortes reflexões.

A Marcelo e Fabiana Bussamra, irmão e irmã de coração. Aos meus irmãos Maurício Ianês e William Zeytounlian, pelas conversas e livros que circulam entre nós, pelas indignações e gargalhadas compartilhadas.

A Tharik Faia pela leitura e pelo prazer que foi compartilhar os dias durante a escrita desse trabalho.

À Mairanuch Zeytounlian e Efrauhi Zeytounlian, minhas amadas mãe e avó. Vivendo no amor de vocês e o retribuindo, aprendo e amo, amo e aprendo.

Dedico o esforço deste trabalho de pesquisa às meninas e mulheres. Entre estas, especialmente às ditas “festeiras”, por encantamento pessoal. Entre estas, especialmente à minha tia Sonia, *amora* da minha vida.

Resumo

O que faz com que assistamos a um filme e digamos: “este filme mostra a realidade”? Tendo como pressupostos teóricos que as realidades são socialmente construídas e que aquele que faz um filme sempre escolhe entre “tal ou qual realidade”, nas palavras de Bazin, na primeira parte da minha dissertação busco investigar a impressão de realidade expressa no discurso sobre o filme *Anjos do Sol* (Dir. Rudi Lagemann, Brasil, 2006). A questão que quero problematizar é: como algumas formas específicas de violência foram tomadas como “realidade por excelência”. Na segunda parte, analiso *Sonhos Roubados* (Dir. Sandra Werneck, Brasil, 2010) e carrega os nomes, por exemplo, do Centro Internacional de Estudos e Pesquisas sobre a Infância (CIESPI) e da *Childhood Brasil*. Ao articular elementos de análise fílmica com estudo da recepção dos referidos filmes em jornais e pelo movimento de enfrentamento a exploração sexual, a presente pesquisa busca contribuir para a compreensão da construção social da realidade de jovens brasileiras no mercado do sexo, a partir da análise dos supramencionados filmes, uma vez que esses são entendidos também como produtores de realidade. Infância, vulnerabilidade, pobreza, inocência e ingenuidade são os elementos em cena: o imperativo é pensar sobre a quem eles dizem respeito, o que eles constroem e o que não permitem construir.

Palavras-chave: Anjos do Sol; Sonhos Roubados, Exploração sexual.

Abstract

What makes us watch a film and state “this film shows the reality”? Based on the theoretical assumption that realities are socially constructed and the one who makes a film always choose “as such reality”, according to Bazin, in the first part of my thesis I seek to investigate the impression of reality expressed in the discourse about the film *Anjos do Sol* (Dir. Rudi Lagemann, Brazil, 2006). The point that I would like to discuss is how some specific forms of violence were taken as “reality *par excellence*”. In the second part, I analyze *Sonhos Roubados* (Dir. Sandra Werneck, Brasil, 2010), which was sponsored by the International Center for Research and Studies on Childhood (CIESPI) and *Childhood Brasil*. By interlinking elements of film analysis with the study of the reception of these films from the newspapers and the movement to combat sexual exploitation of children and adolescents, this research seek to contribute to the understanding of the social construction of the reality of the young Brazilian women into the commercial sex market based on the analysis of these abovementioned films, since they are also understood as producers of reality. Childhood, vulnerability, poverty, innocence and, ingenuity are the elements presented: it is imperative think about to whom they may concern, what they construct and what they do not allow to construct.

Keywords: Anjos do Sol; Sonhos Roubados; Sexual Exploitation.

Sumário

Sumário.....	9
Preâmbulo.....	10
Introdução.....	13
Anjos do Sol	25
O filme	26
Sobre a impressão de realidade: reflexões a partir dos discursos sobre <i>Anjos do Sol</i>	45
Construindo a realidade: reflexões a partir dos usos de <i>Anjos do Sol</i>	55
Cena final	68
Sonhos Roubados	72
O filme	73
Sobre favela, sobre “pedofilia”, adolescentes, “famílias desestruturadas”: reflexões a partir dos discursos sobre <i>Sonhos Roubados</i>	91
Sobre a barriga de fora: reflexões a partir dos usos de <i>Sonhos Roubados</i>	107
Já com as luzes acesas.....	113
Imagens da "exploração sexual de crianças e adolescentes"	116
Apontamentos sobre as implicações da moralização de um questão social-sexual	131
Referências Bibliográficas.....	139
Jornais e revistas.....	142
Fontes online	143
Filmografia	143
Anexos.....	145
Anexo 1 – Entrevista com Rudi Lagemann.....	145
Anexo 2 – Entrevista com Adriana Cursino.....	165
Anexo 3 – Entrevista com Carmen Silveira de Oliveira	168
Anexo 4 – Entrevista com Sandra Werneck.....	172

Preâmbulo

Para ingressar no mestrado escrevi um projeto intitulado *A exploração sexual de crianças e adolescentes em filmes brasileiros contemporâneos*. Eram filmes brasileiros e, para mim, naquele momento, era inquestionável que, para além do fato de serem contemporâneos, entre si, compartilhavam a temática da exploração sexual comercial de crianças e adolescentes, questão cuja busca por entendimento me aproximava deles. Meu objetivo era analisar três filmes: *Anjos do Sol* (Dir. Rudi Lagemann, Brasil, 2006), *Deserto Feliz* (Dir. Paulo Caldas, 2008) e *Sonhos Roubados* (Dir. Sandra Werneck, Brasil, 2010). As palavras que circundavam esses filmes no meu projeto eram *exploração sexual*, *adolescentes em situação de prostituição*, *violência sexual*. Propunha, portanto, um estudo da representação de todas essas palavras nesses filmes.

Ao entrar em contato com os filmes mais intensamente durante a escrita das páginas que se seguem mas, principalmente, ao estudar os *discursos* e *usos* desses filmes, pude perceber que *Anjos do Sol* e *Sonhos Roubados* são os dois filmes mais amplamente citados como referência sobre o tema, sendo exibidos em festivais e debates relacionados ao movimento de enfrentamento à exploração sexual de crianças e adolescentes. Em suma, percebi um caráter de denúncia e didático nos discursos e usos desses filmes, enquanto *Deserto feliz*, apesar de ser um filme que compartilha a temática e ter tido grande visibilidade no meio cinematográfico em seu momento de estreia, não teve a mesma recepção que os outros dois, sendo raramente lembrado em debates sobre o tema. O meu palpite é que, ao contrário dos outros dois filmes, *Deserto Feliz* é um filme para o qual a palavra *didática* não se aplica em nenhum sentido, por ser um filme, por exemplo, que se deixa mergulhar no silêncio de sua protagonista. No mundo ideal de um projeto, eu discutiria *Deserto Feliz* como um contraponto aos outros filmes; na *realidade* de um mestrado, entender *Anjos do Sol* (Dir. Rudi Lagemann, Brasil, 2006) e *Sonhos*

Roubados (Dir. Sandra Werneck, Brasil, 2009), sua produção, os discursos e usos dos dois filmes já foi um grande desafio.

O tema permeou toda a minha graduação, não me era novo, não foi pouco que me dediquei a pensar sobre ele. No entanto, não era pouca a minha incerteza em nomear o que eu via nesses filmes, mesmo sendo exatamente este inominável, ou melhor, hipernomeado, o centro da reflexão que proponho. *Exploração sexual, violência sexual, estupro, situação de prostituição, meninas que fazem programa, mercado do sexo*. Mas esse questionamento não foi tranquilo como talvez ambientem as minhas palavras e nem sempre consegui ver essa confusão em mim, que tornou-se tão essencial para as páginas que se seguem.

A complexidade do fenômeno, o forte caráter ideológico, moral e político que cercam o que eu queria estudar somavam-se ao fato de serem dois filmes que, a despeito das similaridades que os reúnem em meu projeto – brasileiros, contemporâneos, com adolescentes que, diretamente obrigadas ou não por terceiros, trocam sexo por alguma coisa –, são também muito diferentes. Como agrupar esses filmes tão distintos a partir de uma palavra, se o que estava latente para mim era a necessidade de problematização, de pensar sobre estas palavras? Optei, então, por tirar a expressão *exploração sexual* do título da minha dissertação. Foi o primeiro passo, o passo mais fácil, mas também fundamental para que eu pudesse me voltar, com todos os conceitos no bolso, mas nenhum na mão, para assistir aos filmes, um de cada vez. “Pois a história, muitas vezes, é apenas uma resposta à pergunta que optamos em formular” (Eliacheff e Larivière, 2012: 182). Consciente disso, meu primeiro passo foi questionar as perguntas que circundavam o meu olhar sobre os filmes em questão.

Portanto, compartilho nas páginas a seguir minhas perguntas às perguntas, minhas perguntas às respostas, minhas perguntas às imagens e aos documentos. E palavras sobre coisas que li, vi, ouvi e pensei sobre.

“Se posso fazer um voto, é o de que meus leitores, especialmente os mais jovens, que começam a se envolver em pesquisas [como eu!], não leiam este livro como um simples instrumento de reflexão, um simples suporte da especulação teórica e da discussão abstrata, mas como uma espécie de manual de ginástica intelectual, um guia prático que é preciso aplicar a uma prática, isto é, a uma pesquisa prazenteira, liberta de proibições e de divisões e desejosa de trazer a todos esta compreensão rigorosa do mundo que, estou convencido, é um dos instrumentos de libertação mais poderosos com que contamos”. (Bourdieu, 1995).

Longe de me embrenhar na escrita de um guia prático de como se faz uma pesquisa, mas certa de que apresento um trabalho que atrelo às palavras como “prazenteira”, apresento a minha ginástica intelectual. Meu desejo, como aprendi com Bourdieu e tantas outras¹, é a compreensão. Se é rigorosa, se é libertadora, (ainda) não sei. O que sei nesse momento é que “pensar dói” (Simmel, 2004) e dá prazer. E meu engajamento – para não dizerem que eu não afirmei categoricamente já nas primeiras páginas – é pela possibilidade de se ter possibilidades, pela percepção da capacidade reflexiva de todos os seres humanos, pela diversidade e pelo imperativo de se pensar sobre as violências, sobretudo a simbólica, que é a que, como socióloga, me vejo mais suscetível a cometer e que acredito ser das mais cruéis.

¹ Na primeira versão deste texto ao invés de escrever “tantas outras”, escrevi “tantx outrxs”, ou seja, substitui a vocal marcadora de gênero pelo X, como parte de um esforço de escrita não generificada ou que pressupõe o masculino como universal. No entanto, tive recentemente conhecimento do debate em torno da questão da falta de acessibilidade consequente de tal escolha como, por exemplo, para pessoas com deficiência visual que utilizam leitores de tela que não leem o X, entre outras questões. Tomar conhecimento desse debate me fez voltar com as minhas vogais, sem ignorar a importância de tal exercício. Optei então, no âmbito do meu texto, por “universalizar” o feminino, o uso da vogal **a**. Tal “universalização”, longe de ser arbitrária ou propor uma “vingança social-teórica-gramatical”, leva em consideração que eu mesma sou uma pesquisadora e minha principal interlocutora é minha orientadora. Na minha banca, também, todas mulheres. Além disso – e talvez mais importante –, escrevo sobre *meninas* e sonho em ser lida e refutada por elas.

Introdução

Algo que chama atenção na produção bibliográfica das mais diversas áreas, quando se trata do tema da “exploração sexual de crianças e adolescentes”, é o uso recorrente da palavra real e de seus derivados, sobretudo, realidade. Essa palavra – realidade – é muito discutida nos estudos cinematográficos, principalmente no clássico debate entre ficção e realidade, entre cinema documental e cinema ficcional. Deste modo, realidade talvez seja a palavra com a qual mais me deparei nas leituras que fundamentam, que confrontam e que estimulam minha pesquisa². Na última categoria, certamente, encontram-se autoras e autores que problematizam o uso desta palavra; que acreditam que a palavra realidade deveria ser sempre usada entre aspas, se não fosse “estilisticamente deselegante” (Berger e Luckmann, 2009: 12), ou que se sentem à vontade para falar que, para se fazer um filme, é necessário escolher entre “tal ou qual realidade” (Bazin, 1975: 75)

A importância da reflexão desses autores, mediante a tanta *realidade*, faz com que eles mereçam sair dos parênteses já nas primeiras páginas deste trabalho de pesquisa. No começo do livro precisamente intitulado *A construção social da realidade*, Berger e Luckmann (2006) constroem com a leitora os fundamentos da sociologia do conhecimento. Mas antes de tratar da importância do pensamento alemão do século XIX para a disciplina em questão, distinguem três formas de conceber duas palavras de peso: conhecimento e realidade. Eles, então, em um delicioso exercício intelectual, distinguem a forma de compreender conhecimento e realidade pelo homem da rua, pelo sociólogo e pelo filósofo. Tal distinção que parece generalizadora por não considerar a diversidade dos membros pertencentes ao grupo dos “homens da rua”, a diversidade de sociólogas, sociólogos e Sociologias, assim como de filósofas, filósofos e

² As referências serão apresentadas, contextualmente, ao longo do texto.

Filosofias, certamente não a torna menos interessante para entender – algo que Berger tem iniciado gerações de sociólogas brasileiras – a *perspectiva sociológica*³.

Para Berger e Luckmann, o entendimento de realidade e conhecimento do sociólogo encontra-se “a meia distância” entre o do homem da rua e o do filósofo. O homem da rua não se importa com o que é realidade ou com o que é conhecimento; esse questionamento se daria apenas em uma situação de problema, o que é real é o que é real, o que ele conhece é o que ele conhece; para ele é um dado tanto a sua realidade como o seu conhecimento. O filósofo, por sua vez, não considera nada como verdadeiro, ele quer “obter a máxima clareza com respeito ao *status* último daquilo que o homem da rua acredita ser a ‘realidade’ e o ‘conhecimento’”, ele é, portanto, quem decide “onde as aspas são adequadas e onde podem ser seguramente omitidas, isto é, a estabelecer uma distinção entre afirmativas válidas e inválidas relativas ao mundo” (2009: 12).

O sociólogo, para Berger e Luckmann (2009), é aquele que percebe que “o que é ‘real’ para um monge tibetano pode não ser ‘real’ para um homem de negócios americano” (2009:13). Conclui-se, então, que cabe ao sociólogo e a socióloga entender a “construção social da realidade”, ou seja, os “modos gerais pelos quais as ‘realidades’ são admitidas como ‘conhecidas’ nas sociedades humanas” (idem). Os autores referem-se especificamente à disciplina da sociologia do conhecimento, mas tal compromisso é tão clarificador de parte do meu objetivo de pesquisa que tomo-o, também, para mim.

E daí entra o cinema e me faz confrontar a afirmativa: a “realidade” que eu estudo é objetivamente construída diante da câmera. Digo no sentido de que planeja-se e constrói-se o

³Aqui faço referência ao livro *Perspectivas sociológicas* (Berger, 1976). A primeira vez que o li foi no primeiro semestre do curso de graduação de Ciências Sociais. Foi uma leitura fundamental para mim. E digo que ele formou gerações de cientistas sociais brasileiras, considerando que li a 5ª edição do livro em português, publicada em 1976. Dez anos antes do meu nascimento *Perspectivas sociológicas* já tinha 5 edições em português! E que venham mais edições!

ambiente (cenário), as pessoas (personagens), as roupas (figurino), os diálogos (roteiro), o que é visto, o que é ocultado, o que é insinuado. Sobre a questão, Bazin afirma que o cinema se encontra muito mais próximo do romance do que do teatro ou das artes plásticas por buscar “criar a ilusão de realidade” (1975: 72), mas, ao mesmo tempo, é inerente à feitura de um filme escolher entre “tal e qual realidade” e “esta escolha constitui a sua [do cinema] contradição fundamental, simultaneamente inaceitável e necessária” (idem).

A escolha do que mostrar e de como mostrar, entre “tal e qual realidade” seria, portanto, o pressuposto cinematográfico. Maria Rita Kehl (2004), ao analisar as imagens de violência em filmes brasileiros do início do século XXI, afirma que as imagens e seu grande poder comunicativo nos apresentam uma “*versão do real*” [grifo meu] e que “o valor de uma imagem é diretamente proporcional a esse efeito de ‘convalidação’ social de seu papel de verdade” (2004:70).

A espectadora do filme, seja ela uma “mulher da rua” ou uma socióloga ou uma filósofa, aparece, então, em cena, em papel ativo na valoração da imagem. Tenho como pressuposto que assistir a um filme está longe de ser um ato passivo; mesmo a pessoa que sai de uma sala de cinema, sem rir nem chorar, nem comparar o filme em questão com a filmografia sobre o tema, dizendo apenas “gostei” ou “não gostei”, ou nem isso, não é uma espectadora passiva, assim como a crítica não o é. Gardies fala sobre um “investimento do espectador”, o que muitas vezes pode ocultar “o facto de a imagem ser uma construção” (2007: 92). Somos estimuladas em diferentes medidas pelas imagens e tudo que elas mobilizam.

Não somente o filme em si é tomado, no âmbito desta pesquisa, como construção, mas também o lugar daquela que o deseja compreender, pois, por mais diversos que sejam os investimentos da espectadora e mais metodologizado e consciente que seja o investimento da espectadora analista, ninguém está imune à possibilidade de se ter a impressão de “entrar no

filme”, léxico de participação problematizado por Ethis⁴ (2009: 23), afinal, “instalar-se frente a um ecrã é simplesmente *expor-se* a algo que *ameaça* provocar reações, tal como a luz solar muda a cor da epiderme” (Gardies, 2007: 162).

A evidência de que a imagem cinematográfica é uma construção humana (e deve ser entendida como tal, pelo menos pela analista quando analista) não é suficiente neste debate. Pararmos nesta afirmação, ignoraríamos o *status* da imagem em nossa sociedade. Ignoraríamos a estreita relação entre imagem e conhecimento. Não é de hoje que se precisa “ver para crer”, no entanto, como Meneses (2005) afirma, na modernidade há um privilégio epistemológico da visão. Desta maneira, o conhecimento – que está diretamente relacionado à construção social da realidade, retomando Berger e Luckmann (2009) – se relacionaria à imagem, de tal modo que Meneses (2005), pensando nominalmente em telejornais, afirma que “o evento se realiza na imagem ou não tem existência social” (2005: 38), ou seja, se não há imagens, não há existência social, não acontece ou aconteceu, não é “realidade”.

“A verdadeira realidade” da sociedade, escreve Kracauer, estaria expressa nos filmes fantasiosos; eles expressariam “os sonhos cotidianos da sociedade” (2009: 313). “Verdadeira realidade”, deste modo, seriam sonhos cotidianos que, por sua vez, estariam expressos nos filmes mais fantasiosos (idiotas e irrealis, para o autor). Se ainda não deixei suficientemente claro, acredito que não haveria melhor parágrafo para fazê-lo, portanto: o presente trabalho de pesquisa busca contribuir para a compreensão da construção social da realidade da “exploração sexual de crianças e adolescentes no Brasil”, a partir da análise dos filmes *Anjos do Sol* e *Sonhos Roubados*. Se ele se alinha ao trabalho de Kracauer (2009) é por entender que há uma estreita relação entre as relações sociais, o imaginário, a concepção do que é conhecimento e

⁴ “J’ai du mal à rentrer dans le film” e “Je suis tout de suite rentré dedans” são as expressões no original. O verbo *rentrer* é usado da mesma forma que o verbo *entrar*, em português, para falar sobre uma pessoa que entra em uma sala de cinema ou para falar de alguém que “entrou em um filme”, em sentido figurado.

do que é realidade e as imagens que uma sociedade produz de si mesma; ele se distancia, no entanto, sem perder relação, por acreditar que o cinema – relembremos o impacto das imagens! – participa na construção e compreensão daquela que é chamada de “verdadeira realidade”. Poder-se-ia dizer que busco compreender a construção social da verdadeira realidade da prostituição infanto-juvenil, da exploração sexual, de adolescentes no mercado do sexo, denominações, inclusive, que são construídas, que possuem uma história. Um esforço sempre presente é o de desnaturalizar a história, de historicizar o que é tido como natural, óbvio, essencial (Bourdieu, 2002). Afasta-se, portanto, de uma “verdadeira realidade” essencializada e busca entender a construção das realidades tidas como verdadeiras. Portanto, o cinema é entendido como um *produtor de realidades*.

Para Paulo Menezes (2000), a pergunta que fundamenta uma diversidade de estudos cinematográficos, inclusive a análise fílmica, é compreender “quais relações o filme estudado guarda e expressa em relação ao real que o fez surgir” (2000: 336). Essa é a minha questão também. Contudo, a realidade da qual falo – a da “exploração sexual de crianças e adolescentes” – é também uma realidade pouco conhecida. Pesquisas empíricas sobre esse tema nos mostram algumas facetas dessa realidade. Contudo, o discurso ideológico das ONGs e organismos internacionais é ainda mais forte, construindo uma realidade sobre o ainda pouco conhecido. Nesse sentido, recoloco a questão de Menezes em outros termos, mais adequados ao meu objeto de reflexão: o que esses filmes produzem de “realidade”? Muitos filmes duram muito mais do que seus minutos de duração, eles saem das salas de cinema, chegam aos jornais, são citados em debates, tornam-se referências para a criação de políticas públicas, *tornam-se imagens de realidade*. O contrário também acontece, afinal, o cinema “(...) não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas” (Xavier, 1984: 09).

É, portanto, a partir da percepção da importância do extrafilme que justifico a minha

miscelânea metodológica: a análise fílmica foi meu primeiro passo, todos os capítulos começam com uma apresentação do filme. Como dito, um filme está sujeito a diversas leituras, assim faz-se necessário apresentar a minha leitura à aquela que me acompanha. Entender a produção do filme também se fez necessário, tanto por meio de documentos e informações diversificadas – trajetória daqueles que o produziram e realizaram, quem os financiou, entre outros -, quanto pela análise de discurso dos realizadores em entrevistas a mim e a terceiros. Depois busquei levantar e analisar a forma como os filmes foram recebidos e compreendidos: pela crítica de jornal, pelas revistas e blogs de crítica especializada em cinema, pelos movimentos sociais. Nesse sentido, outros dados, alguns quantitativos, ajudam a ambientar essa recepção como o número de salas em que estrearam, a bilheteria nacional desses filmes, os festivais nos quais foram exibidos e premiados (ou não).

Tal escolha metodológica tem como pressuposto algo que é, a priori, evidente: os filmes são feitos por pessoas e por instituições (produtoras, órgãos estatais financiadores, empresas, entre outros) também formadas por pessoas. Tal constatação traz à luz a compressão, que se manifesta em uma abordagem teórica, de que não há uma separação entre indivíduos e sociedade, de modo que, mesmo partindo das imagens, não as tomo por si, sem pensar a *figuração* (Elias, 2006), ou seja, os indivíduos em relação com outros indivíduos, portanto, *sendo* sociedade, que as idealizaram, viabilizaram e realizaram. Procuro assim me afastar do “perigo de postular um ‘sistema’, um ‘todo’, em suma, uma sociedade humana que existiria para além do ser humano singular, para além dos indivíduos” (*idem*: 26), que acaba por nos fazer criar fantasmas, entidades metafísicas, quando estamos analisando construtos humanos.

As *realidades ficcionadas* nos filmes que as convido a acompanhar são aquelas às quais toda luz parece ser necessária. É a realidade à qual qualquer questionamento ou negação, em si, é sentida como uma violência, de tal modo que o simples uso da palavra *parece* na frase anterior pode soar ofensivo. Vigarello afirma que a violência sexual contra crianças é a

“violência de nosso tempo” (1998: 244) em virtude da extrema sensibilidade e, portanto, do ímpeto como esta é cada vez mais condenada ao longo dos séculos XX e XIX. Concordo que a violência sexual contra crianças é a violência de nosso tempo, mas somo a ela a hipótese de que a exploração sexual comercial de crianças e adolescentes é a violência do *nosso tempo e do nosso país*.

Faço tal afirmação por perceber, a partir da revisão bibliográfica, como a “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes” tem mobilizado a mídia, os movimentos sociais e poder público. Um exemplo dessa mobilização, percebido na ampla pesquisa de Lowenkron sobre como a pedofilia é construída no Brasil em diversos âmbitos (jornais, Polícia Federal, Comissão de Inquérito, entre outros), é que as estatísticas do Dique 100⁵

“revelam que é em torno do “abuso sexual infantil” que se verifica a maior sensibilização social, *apesar de os principais esforços do Governo brasileiro na última década terem sido direcionados ao problema da “exploração sexual infanto-juvenil”, em especial, da “prostituição infantil”, do “turismo sexual” e do “tráfico para fins sexuais”* (2012: 65, grifo meu).

Entender esse aparente descompasso entre o foco das denúncias e a mobilização do Governo brasileiro, evidenciados na pesquisa de Lowenkron, é algo que interessa a este trabalho de pesquisa. Pensar em como a questão entra na agenda brasileira é por onde começo esse caminho.

O *nosso tempo* em questão começa no final dos anos 1980 e se fortalece nos anos 1990. Uma das evidências sobre a forma como a exploração sexual comercial de crianças e adolescentes torna-se a “violência de nosso tempo” e a violência do Brasil – apesar de bem

⁵ O dique 100 “é um serviço de utilidade pública da **Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República(SDH/PR)**, vinculado a Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos, destinado a receber demandas relativas a violações de Direitos Humanos, em especial as que atingem populações com vulnerabilidade acrescida, como: Crianças e Adolescentes, Pessoas Idosas, Pessoas com Deficiência, **LGBT**, Pessoas em Situação de Rua e Outros, como quilombolas, ciganos, índios, pessoas em privação de liberdade”. Fonte: <http://www.sdh.gov.br/disque-direitos-humanos/disque-direitos-humanos>

localizada territorialmente no país, pelo menos cada uma das suas facetas, como indicam os filmes analisados – é a rejeição do termo *prostituição infantil* ou *prostituição infanto-juvenil* em favor de *exploração sexual de crianças e adolescentes*. Sobre isso Renata Libório cita Faleiros (2000 *apud* Libório, 2004) para explicar que

“Faleiros explica que, inicialmente, no final dos anos de 1980, para os de 1990, quando se falava de uso de crianças e adolescentes na indústria do sexo, era comum a utilização do termo “prostituição infantil”. Neste período, **não se tinha clareza da dimensão real e assustadora** [grifo meu] da indústria do sexo, como a produção e divulgação de pornografia infantil e turismo sexual” (2004: 20, grifo meu).

Este pequeno fragmento suscita muitas das questões que pretendo discutir com *Anjos do Sol* e *Sonhos Roubados*. Analisemos o trecho acima, frase a frase. O uso do *inicialmente* diz respeito aos primeiros estudos sobre crianças na prostituição que, segundo levantamento bibliográfico da autora, datam do final dos anos 1980, início dos anos 1990. Nestes primeiros estudos o termo utilizado era “prostituição infantil”. O motivo da utilização de prostituição infantil, neste momento, era o desconhecimento, a “não clareza da dimensão real e assustadora” da indústria do sexo. Em seguida, após a vírgula, a autora nos diz o que é real, assustador e desconhecido neste primeiro momento: a produção e divulgação da “pornografia infantil” e o “turismo sexual”.

Nessa frase, portanto, está contida a ideia de que o fenômeno era nomeado de uma forma – que posteriormente foi tida como errônea – por falta de clareza de sua dimensão, que, por sua vez, é assustadora. E a realidade assustadora até então desconhecida é a da produção e divulgação da “pornografia infantil” e do “turismo sexual”. Essa frase traz uma hierarquização – poderíamos dizer nas entrelinhas, mas, de fato, está nas linhas se estas forem lidas atentamente – das violências, em que, portanto, existem algumas mais assustadoras e com maior dimensão: o “turismo sexual” e a “pornografia infantil”.

Coloco, então, algumas questões a essa afirmação: de onde vem essa clareza? A amplitude espacial e a transnacionalidade de uma violência a torna mais violenta? De onde vem

a percepção dessa dimensão assustadora? Dentro da lógica do texto, que faz um balanço sobre a produção bibliográfica sobre o tema, a primeira resposta seria: de diversas pesquisas que denunciaram essa *realidade assustadora*. Mas, como ela se torna objeto de pesquisa? Como se torna uma questão social e uma questão de pesquisa? Libório e Souza (2004) propõe a seguinte explicação:

“Com base na literatura disponível, pudemos observar que a bibliografia existente no Brasil referente à infância e adolescência em situação de extrema pobreza começa a surgir na metade dos anos 80, sendo muito recente, portanto, no Brasil, *a preocupação com a realidade de crianças e adolescentes, principalmente das classes mais empobrecidas da população*, havendo uma intensificação desses estudos no início dos anos 90” (Libório e Souza, 2004:12, grifos meus)

O tema da prostituição infanto-juvenil emerge, então, paralelamente – não tenho conhecimento o suficiente, neste momento, apesar de me sentir tentada a afirmar que surge como um desdobramento – ao interesse, à “preocupação”, para utilizar as palavras das autoras, “com a realidade de crianças e adolescentes, principalmente das classes mais empobrecidas da população”. Mais uma questão nas linhas: a prostituição infanto-juvenil como questão social e questão de pesquisa científica e sua estreita relação com a infância pobre no Brasil.

Não julgo necessário, mas caso aquelas que me leem julguem, afirmo com todas as letras que posso: não nego que existam meninas pobres, desde o final dos anos 1980, desde muito antes disso, sendo cruelmente exploradas sexualmente no Brasil. Mas a questão que se coloca a mim e que quero problematizar com vocês é: como algumas formas específicas de violência foram tomadas como “realidade” por excelência, de modo que ao pensarmos em “exploração sexual de crianças e adolescentes no Brasil” pensamos em algumas formas específicas do fenômeno, como os leilões de virgens no Norte do país? E as questões vão além e se aproximam de meus objetos que buscam, ao menos, levantar mais questões: qual o critério utilizado pela Secretaria Especial de Direitos Humanos (SEDH) para escolher um filme para ser distribuído, acompanhado de uma cartilha, para formação de uma rede de proteção?

Levanto essa questão não como forma de afronta ou crítica a uma política social ou a um governo. Ao falar sobre como “algumas formas específicas de violência foram tomadas como realidade por excelência”, estou falando também do outro lado da mesma moeda: como algumas outras formas de violência são deixadas de lado, tidas como menos ou não importantes.

Na primeira parte da dissertação analiso o filme escolhido pela Secretaria Especial de Direitos Humanos e a enorme quantidade de material produzida sobre ele: *Anjos do Sol*, dirigido por Rudi Lagemann, de 2006. Como dito anteriormente, meu primeiro movimento é apresentar o filme e as questões que ele me suscita. O segundo é apresentar as impressões e usos do filme a partir de um estudo de sua recepção e circulação. Segue-se então um estudo do discurso do diretor do filme, analisado a partir de uma entrevista que ele concedeu a mim. A discussão fundamental deste capítulo fundamenta-se na impressão de realidade que este filme causa, baseada na ampla forma como a palavra realidade foi e é mobilizada, colocando-o na posição de filme de retrato e denúncia da exploração sexual de crianças e adolescentes no Brasil, inclusive em âmbito internacional. Toda essa percepção é contraposta aos elementos fílmicos que nos mostram que o filme não possui realismo estético, como tentarei mostrar na análise fílmica. Busco responder, então, à seguinte questão: de onde vem a impressão de “realidade” causada pelo filme? Uma resposta é, então, esboçada a partir da relação entre o filme *Anjos do Sol* e o livro *Meninas da noite: a prostituição de meninas-escravas no Brasil*, de Gilberto Dimenstein, publicado em 1992, e a relação entre a construção social da exploração sexual de crianças e adolescentes e mídia discutida por Leandro Feitosa de Andrade (2004), além e sobretudo pela afinidade do filme com algumas construções correlatas à da “exploração sexual de crianças e adolescentes”, como a de criança e vítima.

Na segunda parte desta dissertação analiso *Sonhos Roubados*, filme de 2010 dirigido por Sandra Werneck. A sinopse curta oficial do filme, disponível do site da produtora

CineLuz⁶, apresenta o filme da seguinte forma:

“O filme conta a história de 3 adolescentes moradoras de uma comunidade do Rio de Janeiro. Jéssica, Sabrina e Daiane sonham como qualquer outra jovem do mundo. Eventualmente se prostituem para sobreviver e satisfazer seus desejos de consumo. No entanto, mesmo nesse quadro de absoluta incerteza e total falta de horizontes, elas teimam em sonhar com um futuro melhor”

Como a própria sinopse indica, além de outras fontes que são apresentadas ao longo do capítulo, a palavra *exploração* está menos presente no discurso sobre as personagens de Sandra Werneck. Suas personagens não são chamadas de crianças, mas sim de adolescentes, jovens, “jovens mulheres”⁷. Essas imagens, assim como as palavras mobilizadas ao se falar sobre essas imagens serão o objeto central de reflexão. Elas se prostituem, melhor, “eventualmente se prostituem”. Por que não são “exploradas”, como as personagens de *Anjos do Sol*? A partir de questionamentos como esse pretendo apontar caminhos para se pensar em como a exploração sexual de crianças e adolescentes vem sendo construída como realidade no Brasil, tendo como contraponto o que entendo como outras formas de estar no mercado do sexo que não são tratadas na chave da exploração. Torna-se fundamental nessa discussão, assim como nas anteriores, apresentar a trajetória da diretora e a forma como o filme foi recebido. O filme de Sandra Werneck também é inspirado em um livro, que também foi publicado por uma jornalista: *As meninas da esquina: diários dos sonhos, dores e aventuras de seis adolescentes do Brasil*, publicado por Eliane Trindade em 2005. A relação que o filme guarda com o livro em sua adaptação será fundamental para a discussão proposta, assim como aproximá-lo de *Anjos do Sol*. Ao contrário de *Anjos do Sol*, que depois de feito e premiado tornou-se cartilha da Secretaria Especial de Direitos Humanos e passou a ser distribuído e exibido como filme

⁶ Fonte: www.cineluz.com.br

⁷ Calligaris, Contardo. “Novas mulheres”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29/04/2010. Caderno Ilustrada, p. E12.

denúncia, *Sonhos Roubados* desde a sua produção carrega com si o nome da Secretaria Especial das Mulheres e da Childhood Brasil⁸.

Analisados os filmes, sua produção e recepção, assim como as questões advindas dessas análises, na última parte pretendo pensar sobre o que esses filmes constroem; neste momento compararei os dois filmes das pesquisas que os fundamentaram – adianto: notícias de jornal, no caso de Lagemann, o livro de Trindade, no caso de Sandra Werneck - e entre si e, claro, o que esses filmes produzem e reiteram, a partir da questão: Quem são essas meninas? O objetivo é contribuir para a compreensão de como a exploração sexual de crianças e adolescentes torna-se um tema no cinema brasileiro e como estes dois filmes – ambos conhecidos por mostrar “a realidade”, a despeito das suas diferenças – possuem um papel ativo na construção da *realidade* da “exploração sexual de crianças e adolescentes”. A estreita relação entre realidade e conhecimento (Berger e Luckmann, 2009), conhecimento e imagem (Meneses, 2005) e conhecimento e poder (Foucault, 2006) são fundamentais para as análises que apresento. Como afirmou Bazin: em um filme “será sempre preciso sacrificar alguma coisa de realidade à realidade” (1975:75). Agora nos cabe pensar quais as realidades que vem sendo sacrificadas e quais as que vêm sendo construídas.

⁸ Responde ao tópico “quem somos” do site da Childhood Brasil:

“A *Childhood Brasil* é uma organização brasileira e faz parte da *World Childhood Foundation (Childhood)*, instituição internacional criada em 1999 por Sua Majestade Rainha Silvia da Suécia para proteger a infância e garantir que as crianças sejam crianças. Desde 1999 a *Childhood Brasil* luta por uma infância livre de abuso e exploração sexual. A organização apoia projetos, desenvolve programas regionais e nacionais, influencia políticas públicas e transforma a vida de muitas crianças e adolescentes. Também educa os diferentes agentes, orientando como cada um pode agir para lidar com o problema, promovendo a prevenção e formando proteção em rede para meninos e meninas”. Consultado pela última vez em 13/10/2014 no seguinte endereço: <http://www.childhood.org.br/quem-somos>

Anjos do Sol

“Se a gente fugir eles vão atrás. Se encontrarem, eles matam. Se eles não matam, vêm batendo até a gente chegar na boate. (...). O esboço do relatório sobre as expedições da geóloga, destinada a traçar o perfil social das regiões de garimpo, é quase um roteiro cinematográfico” (Dimenstein, 1997: 30)

“Quero que o filme incomode o espectador, que ele se recorde do filme quando ler alguma matéria na imprensa sobre o assunto. Quero que acreditem que Maria é real. Se meu espectador ler a matéria no jornal e lembrar-se de Maria, se perguntando onde ela estará agora, se casou, se teve filhos, se ainda está pegando carona Brasil afora, teremos cumprido nossa expectativa” (Rudi Lagemann, livreto sobre *Anjos do Sol*).

O filme

A sombra de um barco cruzando a tela avermelhada. A primeira cena do filme nos remete ao seu título: a câmera se desloca verticalmente e vai perdendo o espaço preto, que então entendemos como água, ao mesmo tempo em que se coloca no centro da tela um sol avermelhado que desponta. Com a câmera ainda se deslocando na vertical, um barco cruza horizontalmente a tela. Quando o barco chega ao centro da tela, a câmera se fixa e vemos deslocar apenas o barco e o vulto de duas figuras humanas dentro dele. Então, centralizado, um pouco acima do sol que nasce, em tipografia branca e delicada, lemos o título do filme: *Anjos do Sol*. O barco chega, junto com a claridade do sol que já nasceu, a um lugar com coqueiros, areia, água. Nada concreto indica que lugar é esse; a imagem apenas nos dá indicativos, permitindo supor que se trata de um lugar quente, pouco habitado, que é acessado por barco.

A primeira figura humana que é seguida pela câmera é uma personagem cuja imagem causa desconforto: um homem manco andando na areia, vestindo terno e chapéu pretos, porém muito desalinhado. Uma figura muito escura em um cenário pleno de luz – o céu muito azul, a areia muito branca, a vegetação muito verde. *Close* no homem, seu rosto em primeiro plano, ele seca o rosto, que está suado a ponto de causar aflição. Ele chega então a um lugar habitado, a câmera percorre as casas de palha e pau-a-pique, *close* no rosto de uma mulher idosa bastante envelhecido pelo sol, *close* no rosto de um homem adulto também muito queimado de sol. A câmera desliza num *travelling* por uma parede de palha e encontra um grupo de crianças; volta para o homem de terno preto caminhando por aquele lugar. Mais do que nunca a imagem dele contrasta com o ambiente, sendo tão escura, tão coberta, em um ambiente tão claro, tão aberto.

A câmera então se aproxima, pelas costas, de uma criança de cabelos curtos, sentada e cortando o que aparenta ser um pedaço de mandioca. Ela circula a delicada cabeça que vira para atrás. Mais uma vez pelas costas da criança, a câmera nos permite olhar o que ela olha: o homem

de terno preto chegando a uma casa, sendo recebido por um homem e uma mulher. Nesses quatro primeiros minutos de filme as imagens são sobrepostas pelos letreiros que dão os créditos aos principais atores, atrizes, realizadoras e realizadores do filme. Esses minutos são dominados pelo som de uma música orquestrada com forte apelo dramático. O homem de terno preto segue o homem da casa; eles se aproximam do grupo de crianças, lemos no último letreiro da abertura do filme “Escrito e Dirigido por Rudi Lagemann”. A música orquestrada para e o homem da casa chama: “Luzia, venha!”. O homem de terno bebe de uma caneca que lhe é servida pela mulher da casa enquanto uma figura humana de pequeno porte se posiciona, em pé, entre o homem de terno e o homem da casa. O primeiro diálogo do filme é o seguinte:

Homem da casa: Se lembra dela, Seu Tadeu? Luzia.

Homem de terno (Seu Tadeu): [Passando seu olhar pela menina de cima a baixo e de baixo a cima]. Espichou. E o cabelo?

Homem da casa: Piolho, todas elas.

Homem de terno: Parece meio doente a menina.

Homem da casa: É, ela andou meio adoentada, o senhor sabe como é que é, né? [Coçando a orelha, indicando preocupação].

Homem de Terno (Seu Tadeu): Malária [O pai acena positivamente com a cabeça]. Não dá não, Seu José, menina bichada não posso levar não.

O homem de terno, que agora sabemos se chamar Seu Tadeu, começa então a se mexer, a câmera se distancia e vemos que ele tira os sapatos; seu pé sujo e sem meia toma a tela num *close*; ele começa a tirar areia dos sapatos quando o homem da casa, com trejeitos de desconforto e preocupação por Luzia ter sido negada diz “e aquela ali? Maria!”. A câmera que estava quase encostada em Seu Tadeu se distancia e, no canto direito da tela, em primeiro plano,

vemos a mulher da casa; ela levanta a cabeça, que estava abaixada escolhendo grãos de feijão, quando o homem chama por Maria. Seu Tadeu e o homem da casa, Seu José, continuam sob nosso olhares, enquadrados por uma porta aberta. Quando a menina de cabelos curtos, assim como Luzia, entra em quadro, Seu Tadeu a olha e imediatamente larga os sapatos, solta a bolsa que estava no seu colo e volta não apenas o olhar, como também seu corpo para ela. Ouvimos a voz do homem da casa dizendo “não parece mas já tem doze anos, quieta, não dá trabalho, [breve pausa] boa filha”. No quadro, Seu Tadeu e Maria, que olha para o homem da casa, Seu José, identificado agora pela espectadora como seu pai.

Seu Tadeu se levanta e pega a menina pelos ombros. Novamente no primeiro plano, do lado direito da tela vemos a mulher da casa observar seu Tadeu examinando a menina: ele olha os dentes dela, o corpo dela, as mãos dela e acenando a cabeça diz com firmeza “negócio feito Seu José”. A menina então volta seu olhar muito assustado para o pai, que, por sua vez, tem um olhar triste, apesar da rispidez com que fala a ela: “vai arrumar suas trouxas. Anda!”.

Ela vai para o interior da casa e, em menos de três segundos, vemos duas imagens de santos católicos na parede. Enquanto a mãe está arrumando “a trouxa” de Maria, tira do pescoço e coloca na menina um escapulário muito simples, enquanto se passa o seguinte diálogo:

Maria: [com a voz chorosa]. Por que eu tenho que ir, mãe?

[Em segundo plano Seu Tadeu dando, bem devagar, algumas poucas notas de 10 reais ao pai]

Mãe: Seu pai quer assim, assim é.

Maria: Mas eu quero ficar.

Mãe: Seu Tadeu vai arrumar um emprego bom pra você, uma casa boa para trabalhar, uma vida melhor. Quem sabe, de repente, se deus quiser, tu encontra a tua irmã por lá.

[*Close dos dedos sujos de Maria segurando o santinho do escapulário*]

Quando a menina e a mãe reencontram o pai e Seu Tadeu, já no exterior da casa, se dá o seguinte diálogo:

Seu Tadeu: Então, Seu José, quem sabe no verão que vem a menorzinha, quem sabe. [Maria se aproxima e ele fala pra ela]. Vamos menina, vamos que a viagem é comprida...

Mãe: Seu Tadeu! [Chamando a atenção do homem que estava partindo]
O senhor tem notícias de minha filha Raquel?

Seu Tadeu: [Com a expressão de dissimulação e surpresa pela pergunta]
Tá bem...Ouvi dizer que tá lá do lado de Brasília, logo, logo mando o dinheirinho de vocês. [Dirigindo-se a Maria] Vamos menina, vamos, vamos!

A mesma música orquestrada do início do filme volta enquanto a câmera circunda Maria. Vemos a nuca da menina, cujo olhar está voltado para seus pais que entram na casa. Eles não se despedem dela (Imagem 1).



IMAGEM 1 - VEMOS A NUCA DA MENINA, CUJO OLHAR ESTÁ VOLTADO PARA SEUS PAIS QUE ENTRAM NA CASA. ELES NÃO SE DESPEDEM DELA.

Depois a câmera, acompanhando o movimento da cabeça de Maria, se volta para as outras crianças sentadas, todas cabisbaixas, segurando bacias. Elas também não se despedem dela. “Vamos menina!”, mais uma vez diz Seu Tadeu, que sai andando na frente. Vemo-los fazendo o mesmo percurso que alguns minutos antes vimos Seu Tadeu fazer sozinho na abertura do filme: andam pela areia, andam pelos coqueiros, entram no barco, o sol no horizonte, mas dessa vez é o pôr do sol.

Já escuro, ainda no barco, a mesma música dramática se mantém. Seu Tadeu está olhando para Maria e para o caderninho que tem em mãos. Com a boca semiaberta olhando para ela. Maria está com a cabeça deitada no braço que está apoiado no barco, olhando para o nada, triste; cordas ao seu lado.

Os símbolos de religiosidade – a imagem de santos na parede, o escapulário que a mãe dá a Maria –, a forma como o pai descreve a menina a Seu Tadeu, “não parece mais já tem doze anos, quieta, não dá trabalho, [breve pausa] boa filha”, mas, sobretudo, seu rosto triste e delicado, nos indicam que aquele é o lugar do sol e Maria é um dos “anjos do sol” ao qual o

título faz referência. É assim que começa o filme e essa é a única cena em que vemos a família de Maria. O que sabemos dela é que seus pais moram em um lugar não urbanizado, aparentemente no litoral da Bahia. Eles comem feijão e mandioca; sua irmã está “bichada”, está com malária. No diálogo final entre os pais e Seu Tadeu fica claro que Maria não é a primeira e provavelmente não será a última em sua família a ser “vendida”. Seus pais parecem extremamente inocentes ao não perceber, pelo olhar caricato de Seu Tadeu, que ele não está levando Maria para lhe dar “uma vida melhor”.

Nesta primeira cena é interessante notar como o cabelo curto e as roupas similares de Maria e seus irmãos e irmãs, além do fato delas e deles estarem sentadas e sentados, não nos faz reconhecê-la, no primeiro olhar, como uma *menina*⁹. Sobre isso: Maria nos é apresentada como uma criança. Se ela estivesse de batom, com um vestido rosa ou uma fita colorida na cabeça, por exemplo, ela seria uma *menina*. Além de suas roupas serem claras, a falta de um marcador de gênero em sua aparência, nos remete a algo que é próprio dos *anjos*: eles não tem sexo¹⁰. Não é de hoje que crianças são comparadas a anjos, mas também não é desde sempre. Segundo Ariès (2006) data do final do século XVI a noção de respeito à criança, que no século XVII se impõe a partir de uma noção mais ampla, a de inocência infantil. Tal entendimento expressa-se no âmbito das representações; dissemina-se então o tema, na pintura, da criança comparada a um anjo, em função de sua fragilidade e inocência. Fragilidade e inocência são, sem dúvida, as principais características atribuídas a personagem Maria.

⁹ Esse é um comentário recorrente em meios em que discuto o filme e, de tanto ouvi-lo, me senti obrigada a torná-lo um dado de sua recepção e a pensar sobre ele; sou imensamente grata por esses comentários.

¹⁰ Falo de “sexo”, nesta frase, tendo em conta um uso corrente que não desassocia sexo, orientação ou performance de gênero e práticas sexuais, como utilizado na expressão “discutir o sexo dos anjos”.

A representação de uma *menina* (em contraponto à de criança), ou seja, uma percepção generificada de Maria, poderia, talvez, para alguns olhares, não significar assexuada, mas sim sexualizada. Essa questão aponta para alguns aspectos da “gramática moral” (Sarti, 2011) referente às noções de criança e de vítima, em que anjos cumprem um papel que uma imagem sexualizada poderia colocar em questão.

Às leitoras que não assistiram e estão ansiosas pelo desenrolar do filme adianto que Maria será levada por Seu Tadeu, juntamente com outras meninas de idade similar a sua, para algum lugar no Centro-Oeste brasileiro, como é indicado pela paisagem árida percorrida pelo caminhão ao som de uma música de suspense. O caminhão chega a uma grande casa, onde uma mulher com um quê aristocrático recebe as meninas e Seu Tadeu. Elas serão todas vendidas em um leilão de virgens promovido por esta mulher, Dona Nazaré, e frequentado por proprietários de terra e deputados. Dona Nazaré, na ocasião do leilão, descreve Maria com as seguintes palavras:

Dona Nazaré: Beleza típica do Nordeste, um belo rosto, um corpo esguio, pura [Ênfase], pura como o alvorecer. É o encanto para todas as noites. Ela vale mil e quinhentos.

Na cena do leilão de virgens, nas mãos de Nazaré, Maria é apresentada de vestido, maquiagem, pequenos saltos. Além de ser caracterizada como uma menina, lhe é atribuída a designação “beleza típica do Nordeste”; fala-se sobre o seu corpo. Mesmo tratando-se de um leilão de virgens, Nazaré a apresenta como “pura, pura como o alvorecer”. A virtude de Maria e seu valor naquele contexto são regionalizados/racializados e moralizados; no leilão de virgens ela é valorizada por ser pura que, como indicam as cenas seguintes, significa, para Nazaré, nem saber o que está se passando naquele momento. Ela é estuprada por um fazendeiro que a compra e é, então, vendida por ele a um bordel – a *Casa Vermelha* - localizado em um garimpo no Pará.

Na *Casa Vermelha* Maria é estuprada por diversos homens, assim como as outras meninas, todas adolescentes, que vivem lá. Há elementos que remetem à escravidão, como o acorrentamento e o fato delas não poderem usar sapatos. O dono da *Casa vermelha*, Saraiva, prende as meninas e, inclusive, mata cruelmente uma delas – Inês, a única mais próxima de Maria – quando elas tentam, juntas, fugir. Inês é morta em uma cena de suplício: Saraiva a amarra pelas mãos em sua caminhonete e a arrasta até a morte; não só as meninas da casa vermelha assistem a cena, como todos os moradores de Socorro (pequena cidade em que fica o garimpo). Mesmo vendo sua amiga ser morta na tentativa de fuga, Maria novamente foge e dessa vez com sucesso; de carona em carona, ela chega ao Rio de Janeiro. Porém, cai nas mãos de uma aliciadora para a qual trabalham algumas meninas em Copacabana; o principal interesse dessa mulher, Vera, é apresentar Maria a um “amigo francês” que “gosta de franguinhas” (meninas novas, adolescentes). Essa mulher faz um documento falso para Maria, para que ela tenha mais de dezoito anos, lhe dando o nome de Isabela.

Outro componente dramático fundamental de *Anjos do Sol* é o som e a trilha sonora. O filme tem momentos dramáticos, tem momentos melodramáticos, momentos de aventura, cenas “fortes” – como a morte de Inês -, todos eles muito bem delimitados e intensificados pelo acompanhamento musical. A música, composta especialmente para o filme, a chamada trilha original, não traz conflitos, no sentido de que a emoção que ela visa estimular corrobora a emoção mobilizada pela cena. Gardis (2007), traz à luz a intenção de “envolver o espectador” da música no cinema; se há dúvidas sobre a emoção que aquela cena deve mobilizar, a trilha sonora instrumental, intensa e originalmente composta para o filme por Felipe Radicetti, Flu e Nervoso, acaba por dissipá-la.

A breve sinopse nos aponta algumas questões sobre a estrutura da narrativa do filme. Maria é passada de mão em mão; segundo o diretor e roteirista do filme, Rudi Lagemann

(Anexo 1), “Maria é o bastão”; esse é o ritmo da narrativa de *Anjos do Sol*. A referida característica de “bastão” de Maria, além de remeter à forma como é construída no filme a inocência da personagem – e sua consequente falta de agência e maleabilidade –, mostra como a narrativa do filme tem por base e protagonistas os núcleos de aliciadores e aliciadoras. As noções de mobilidade e rede, também expressas na fala do diretor quando compara a personagem a um bastão que é passado de mão em mão, é algo central no roteiro do filme: Maria sai de um vilarejo na Bahia, é leiloada no Centro-Oeste e é levada por um pequeno avião para um garimpo no Pará; foge e, de carona e carona, chega ao Rio de Janeiro. O filme termina com Maria, novamente, na estrada. Essas percepções em relação ao filme serão o tema das linhas que seguem.

A personagem de Maria é quieta. Ela possui poucas falas, a maior parte do tempo a vemos chorosa, falando do imediato – ela não fala do passado ou do futuro. Começa o filme, passam-se 90 minutos, termina o filme e continuamos a saber muito pouco sobre ela. Ouvimos de seu pai que ela “não parece mas já tem doze anos, quieta, não dá trabalho, [breve pausa] boa filha”. Sabemos que, antes de todo esse drama, Maria nunca havia “se deitado com um homem”, como ela diz à personagem Inês. Sabemos que ela não sabe usar um telefone público. Sabemos que ela não tem vaidade, não quer ser desejável, pois insiste em cortar os cabelos, agindo contra as indicações de Saraiva, que diz que ela ficaria mais bonita com o cabelo comprido. Ao vê-la confusa com um papel na mão, Celeste pergunta a Maria se ela sabe ler; ela responde que só sabe ler os números.

Anjos do Sol não é um filme sobre Maria ou sobre as outras meninas que comercializam sexo, também não é um filme sobre os homens que pagam para ter relações sexuais com elas, pois ou não vemos os seus rostos ou não ouvimos as suas vozes: é como se eles não existissem em completude no filme; nenhum desses homens, exceto Saraiva, é sequer um personagem

propriamente dito do filme. Propondo-me a montar uma sinopse do filme, ou seja, uma definição em poucas palavras sobre o que ele trata, diria que é um filme sobre como o meio - seja o Brasil do sertão, o Brasil da floresta, o Brasil da cidade, o Brasil da estrada - coloca uma menina de doze anos em diversas situações de violência. Não é por menos que as únicas personagens que existem em imagem e voz e expressam seus desejos e ambições são os cruéis aliciadores Seu Tadeu, Nazaré, Saraiva e Vera; são essas personagens, inclusive, que são interpretadas por atores e atrizes consagrados e consagradas pelo cinema e pela televisão: Chico Diaz, Vera Holtz, Antonio Calloni e Darlene Glória, respectivamente. O Brasil é uma rede de crueldade. Não existe um adulto que se aproxime de Maria que não queira explorá-la. Mas a crueldade por si não parece cruel o suficiente para Rudi Lagemann; Seu Tadeu, Nazaré, Saraiva e Vera, todos eles, em algum momento, dizem que cuidarão da menina, alteram os tons da voz, indo da delicadeza à austeridade com uma imensa facilidade. O único que não afirma diretamente que cuidará da menina é Seu Tadeu, no entanto, a afirmação de que ele proporcionará a ela uma vida melhor aparece na fala da mãe. Reproduzo, então, as falas às quais faço referência na ordem em que elas estão no filme:

Mãe [Sobre Seu Tadeu]: Seu Tadeu vai arrumar um emprego bom pra você, uma casa boa para trabalhar, uma vida melhor. Quem sabe, de repente, se deus quiser, tu encontra a tua irmã por lá.

Nazaré: Eu estou aqui para ajudar a todas vocês, é por isso que Seu Tadeu as trouxe até aqui. Agora vocês vão lá pra dentro, tomar um bom banho e descansar. À noite vocês vão ganhar vestidos novos e alguns senhores virão aqui para adotá-las [ênfase na voz]; serão seus novos padrinhos e vão lhes dar uma vida muito melhor.

Saraiva: Meninas, muito prazer, eu sou o Saraiva, Seu Saraiva para vocês [enfático], seu novo protetor e padrinho, dono disso aqui e do armazém. Qual a graça das meninas?

Vera: Amanhã a gente dá um jeito na sua vida. Benvinda à cidade maravilhosa!

A questão do apadrinhamento, como podemos perceber, é uma constante. Vera diz que cuidará das meninas e que elas terão padrinhos, referindo-se aos homens que as comprarão no leilão de virgens; Saraiva diz, explicitamente, que ele é “protetor e padrinho”. Vera também promete cuidar da menina, promete dar “um jeito” em sua vida. É uma característica em comum dessas personagens se apresentarem como protetoras de Maria e, ainda na mesma cena, como, a exemplo de Saraiva, mudarem completamente o tom de voz, chamando as meninas de putas, pegando nelas com violência. Impossível não questionar: por que isso? Por que essa dissimulação na fala, se a situação está clara para a espectadora? Tal escolha tem duas consequências dramáticas claras, ao meu ver: mostra como todos eles, além de cruéis, são dissimulados, o que intensificaria o “sangue frio” dessas personagens. Também indica que, a despeito de mim, como espectadora, ter certeza de que eles não farão o bem, não serão protetores daquelas meninas, Maria, a personagem, talvez acredite que aquilo acontecerá. Ela possui uma inocência que a espectadora não tem¹¹. Não resisto dizer: a crueldade deles e inocência de Maria são ambas tão acentuadas, que a primeira referência que me vem à cabeça são os contos de fadas.

¹¹ Vale a pena lembrar a cena em que, depois de serem compradas pelo fazendeiro Lourenço e levadas para a casa perto do rio, Maria diz a Inês ainda não saber o porquê delas estarem ali. Inês então explica para ela que ela *deitará* com o filho do fazendeiro.



IMAGEM 2 - VERA COLOCA UMA PERUCA E ROUPAS SENSUAIS EM MARIA PARA APRESENTÁ-LA A SEU AMIGO FRANCÊS QUE GOSTA DE “FRANGUINHA” (CRIANÇAS/ADOLESCENTES).

Sobre os homens que pagam para transar com essas meninas, como dito anteriormente, muito pouco sabemos sobre eles. Sabemos que podem ser qualquer um: um fazendeiro, seu filho de 15 anos, seu capanga; um deputado, caminhoneiros, garimpeiros, franceses em Copacabana. Como dito, eles não existem em completude fílmica, não são personagens propriamente ditos. Se eles se interessam por elas por serem crianças ou não, também não é claro. No Rio de Janeiro, a questão é dúbia: Vera coloca uma peruca em Maria para apresentá-la a seu amigo francês que gosta de “franguinha” (Imagem 2). Mesmo no leilão de Nazaré, onde se tem como pressuposto que os homens procuram meninas virgens, elas são vestidas como “minimulheres”; Dona Nazaré coloca vestido, maquiagem, pequenos saltos altos em seus pés. No entanto, a menor e aparentemente mais nova das meninas, além de mais chorosa, apresentada por Nazaré como “princesinha das lágrimas” (Imagem 3), é a que vale mais. O que fica claro no leilão é que o medo, ou melhor, o medo advindo da inocência é, de fato, o grande

atribuidor de valor. Sobre isso, a questão que me inquieta: as lágrimas da “princesinha das lágrimas” estão ali para excitar as personagens da cena em questão (fazendeiros, deputados, Dona Nazaré) ou a espectadora? A referida excitação diz respeito àquela que é tida por Susan Sontag como a “experiência moderna essencial”: “ser espectador de calamidades ocorridas em outro país” (2003: 20). A afirmação de Rudi Lagemann que abre este capítulo - “quero que o filme incomode o espectador” - também refere-se à questão que coloco neste ponto. Além disso, tenho a impressão de que o “ocorridas em outro país”, de Sontag (2003), faça sentido para espectadoras e espectadores do filme, que o percebem como *a realidade*, questão que será fundamental mais a diante. No entanto, trata-se, certamente, da *realidade* de um “outro”.



IMAGEM 3 - LEILÃO DE VIRGENS; NAZARÉ A E “PRINCESINHA DAS LÁGRIMAS”.

Voltando às personagens principais: esses vilões, “cafajestes”, “antagonistas”, como se refere a eles o diretor¹², não estão sozinhos, todas essas personagens são ajudadas e se ajudam entre si: Seu Tadeu e o caminhoneiro Tonho trabalham para Nazaré. Ela, por sua vez, é ajudada por Estela – nota: personagem que chama as meninas de “anjos” – e tem uma relação de amizade antiga com o fazendeiro Lourenço, como explicitado em um diálogo do filme. Lourenço, que arremata Maria e Inês no leilão de Nazaré, é fornecedor direto – de alimentos, de diesel, mas também de meninas – do garimpo em que fica a boate de Saraiva. Quem faz a ponte entre eles é o piloto João, que sabe muito bem no que constitui a sua “carga” e qual é o destino dela. Trata-se, claramente, de uma rede, um grande esquema, que envolve caminhoneiros, pilotos, a elite do Centro-Oeste brasileiro, políticos, etc. Vera, que está distante de todos eles, no Rio de Janeiro, também não está sozinha. Conversando com Maria, ela diz que tem um amigo que pode colocar fotos dela na internet; que outro amigo dela as espera, com o amigo francês que ela pretendia *apresentar* a menina.

As únicas pessoas que são amáveis com Maria são Inês e Celeste¹³, duas personagens que, mesmo tendo aproximadamente a mesma idade que Maria e estarem em situação similar na *Casa Vermelha* de Saraiva, expressam possuir maior entendimento da situação, são menos inocentes. Inocência, inclusive, voltando à questão sobre quem é a personagem Maria, é a característica fundamental que o filme atribui a ela; relembremos do título da obra em questão: ela é um *anjo* do sol.

¹² Rudi Lagemann no *Making of* do DVD.

¹³ O caminhoneiro que dá o cartão telefônico a Maria, quando ela chega ao Rio de Janeiro, também parece gentil e preocupado ao desejar boa sorte a ela. No entanto, por aparecer em um brevíssimo momento, não podemos dizer muito sobre a relação que ele estabelece com ela.

O jeito “ingênuo, infantil, de menina” de Fernanda Carvalho, conforme me afirmou o diretor do filme (Anexo 1), foi decisivo para a escolha da atriz, na época com 11 anos de idade, para interpretar Maria em sua estreia no cinema. Foram avaliadas, como está dito por Rudi Lagemann¹⁴, em um primeiro momento, 700 atrizes¹⁵. Foram selecionadas aproximadamente a metade e todas essas fizeram testes. Quando chegou ao número de 50 atrizes, “foi unânime que a personagem era da Fernanda” – diz Rudi Lagemann, entrevistado por Fernando Veríssimo, no *making of* produzido pela CaradeCão Filmes que, juntamente com a Globo Filmes e A Apema Filmes, produziu *Anjos do Sol*. Portanto, a inocência de Maria, interpretada pela estreante Fernanda Carvalho, se intensifica, na mesma medida que potencializa a crueldade inescrupulosa das veteranas e dos veteranos Seu Tadeu (Chico Dias), Nazaré (Vera Holz),



IMAGEM 4 - SARAIVA SE APRESENTANDO A INÊS E MARIA. A CÂMERA ESTÁ PERTO DE MARIA, OBSERVAMOS ENTÃO, QUASE SEMPRE, SUA NUCA, CUJO ROSTO ESTÁ VOLTADO PARA A AÇÃO QUE É PROTAGONIZADA POR ESSES ADULTOS.

¹⁴ *Making of* do DVD.

¹⁵ Uso a denominação *atrizes* por uma escolha pessoal. Acho interessante notar que em nenhum momento do *making of* Rudi Lagemann se refere à Fernanda ou às outras jovens atrizes como atrizes, mas sim, o tempo todo, como *meninas*.

Saraiva (Antônio Calloni) e Vera (Darlene Glória), atrizes e atores conhecidos e conhecidos do grande público.

O modo como a câmera se posiciona em relação a Maria é majoritariamente de duas formas: ou ela se encontra nas suas costas, de modo que vemos a nuca da personagem e aqueles que se posicionam diante dela, ou dando *close* em seu rosto. Nos seus primeiros encontros com Seu Tadeu, Nazaré, Saraiva e Vera são emblemáticos da opção fotográfica do filme: a câmera está próxima à cabeça de Maria e acompanha seu movimento de 90 graus que se volta para a chegada de Seu Tadeu em sua casa. A câmera também se movimenta atrás da nuca das meninas voltada para Nazaré que desce as escadas. A câmera está atrás de Maria e Inês na cena em que elas chegam à Casa Vermelha e são apresentadas a Saraiva (Imagem 4). Também está na janela ao lado do passageiro, ao lado de Maria, no fusca de Vera, em sua primeira aparição.

A câmera está perto de Maria, observamos então, quase sempre, a nuca da personagem, cujo rosto está voltado para a ação que é protagonizada por esses adultos (Imagem 1, Imagem 2, Imagem 3, Imagem 4). Quando a imagem de Maria toma a tela, a escolha é majoritariamente o *close* em seu rosto, delicado, quieto, choroso. Essa proximidade que a câmera estabelece com a menina acaba por nos colocarmos ao mesmo tempo próximos dela, que está no primeiro plano – vale a pena dizer que não é uma câmera *subjetiva*, que nos daria a impressão de ver o que ela vê, mas sim “nas costas” - mas a lente volta-se, ganha a tela e domina a ação não aquela que está próxima da câmera, mas aqueles para os quais a câmera se volta: Tadeu, Nazaré, Saraiva, Vera.

O enquadramento, como afirmei anteriormente, acaba por colocar, primeiramente, quem decide onde se coloca a câmera, seguido de quem segura a câmera e, posteriormente, nós, espectadoras, em um lugar que percebo como *voyerista salvacionista*. Observamos a cena, como se estivéssemos atrás de Maria e dessas outras meninas; estamos muito próximas, sendo

estimuladas emocionalmente pela música e pelo ciclo de violências (de tirar o fôlego) a que Maria é submetida. Mas, como dito, é como se estivéssemos atrás dela, vendo-a ser vendida por seus pais, que a entregam a Seu Tadeu e nem se despedem dela (Imagem 1); Maria, por sua vez, sempre cabisbaixa e sem reação (Imagem 3). Em linhas gerais, a minha impressão ao assistir a *Anjos do Sol* é que sou colocada em um lugar *voyeurístico* em relação à violência, expresso, sobretudo, pelo enquadramento, mas também em função de alguns elementos relacionados às situações apresentadas no filme, a exemplo do leilão da “princesinha das lágrimas”, descrito algumas linhas acima; cena em que, a mim, respondendo à pergunta que coloquei (as lágrimas da “princesinha das lágrimas” são para excitar as personagens da cena [fazendeiros, deputados, Dona Nazaré] ou a espectadora?). O alicerce da dramatização não é a relação das personagens em questão, mas a da espectadora com o encenado. As lágrimas são, portanto, para nós: é o valor que nós atribuímos a elas que justifica o valor da menina no leilão. E intensifica a crueldade, incompreensível como a dos *monstros* (o que, certamente, os afasta de nós, espectadoras), desses homens que disputam a muito dinheiro uma menina que chora. No entanto, nós não nos identificamos, pelo contrário, nos indignamos na experiência *voyerística* de assistir *Anjos do Sol*; nesta relação com a espectadora, argumento, expresso também pelo enquadramento, revela-se o caráter *salvacionista* de seu ponto de vista.

Em suma, *Anjos do Sol*, chamado pelo diretor de documentário-aventura (Anexo 1), responde ao que é comumente concebido como um padrão de filme ficcional comercial: possui aproximadamente 90 minutos de duração, narrativa de fácil compressão, expressa por uma montagem linear – os planos são dispostos em ordem lógica e cronológica –, atores e atrizes consagradas, plano/contra-plano. O filme, inclusive, não foi filmado no lugar onde se desenrola a narrativa, tendo uma equipe prestigiada que construiu os cenários, os figurinos, os cabelos. Mas o próprio diretor afirma que muitas pessoas tem a impressão de que ele foi filmado na

Amazônia, quando, na verdade, o garimpo foi montado em uma colônia psiquiátrica no estado do Rio de Janeiro (Anexo 1).

A impressão de que o filme é um documentário e de que foi filmado na Amazônia, evidenciada na fala do diretor, que atribui tal impressão ao virtuosismo da equipe montada por ele, está presente amplamente no discurso sobre o filme – textos publicados em jornais, na entrevista com a historiadora Adriana Cursino (Anexo 2), responsável juntamente com Rudi Lagemann pela pesquisa que fundamenta o roteiro, e em textos acadêmicos. Tal percepção de um vínculo documental do filme com a experiência de meninas brasileiras – vendidas, traficadas, leiloadas, escravizadas, utilizadas para a produção de pornografia para ser difundida pela internet, como tudo vivido pela personagem Maria –, acaba por tornar o filme uma referência para a rede de enfrentamento à exploração sexual de crianças e adolescentes, de tal modo que o diretor firmou uma parceria com a Secretaria Especial de Direitos Humanos, o que possibilitou que o filme fosse distribuído juntamente com uma cartilha para ser utilizada no debate sobre ele.

Em suma, uma impressão fundamental, neste sentido, foi como a palavra *realidade* foi mobilizada no discurso sobre este filme: pelas pessoas engajadas na feitura do filme, pelo discurso de recepção pela imprensa, mas, sobretudo, pelo uso do filme em ambientes engajados com o enfrentamento à exploração sexual comercial de crianças e adolescente e, inclusive, em trabalhos de cunho científico. Apresentarei todo esse material que, confrontado ao que acabei de apresentar a vocês – minha leitura e minhas impressões do filme – me permitem formular algumas hipóteses.

O material é formado por textos publicados em dois jornais paulistas e dois jornais cariocas: *Estado de São Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*¹⁶, respectivamente. No total, são 44 referências ao filme em notícias de jornal. Somam-se a essas publicações em jornais, seis referências encontradas em revistas¹⁷, além da citação do filme em dois trabalhos de cunho acadêmico¹⁸. Tive a oportunidade de entrevistar, por correio eletrônico, Carmen Oliveira (Anexo 3), que era da Secretária Nacional de Promoção dos Direitos da Criança e do Adolescente no período de formulação da cartilha sobre o *Anjos do Sol*. Outro material que será analisado é uma entrevista realizada por mim via correio eletrônico com a historiadora Adriana Cursino (Anexo 2), que é citada como responsável pela pesquisa que fundamentou o roteiro juntamente com o diretor Rudi Lagemann. Realizei também uma entrevista, já citada, com duração aproximada de uma hora e vinte minutos com o diretor e roteirista Rudi Lagemann, que encontra-se transcrita em anexo (Anexo 1). A entrevista não foi guiada; em um primeiro momento deixei que ele falasse tudo o que julgava relevante em relação ao filme, apenas fazia intervenções quando queria que ele aprofundasse em alguma questão. Já no final da entrevista apresentei a ele minha hipótese de pesquisa, advinda de uma primeira análise das imagens, discursos e usos do filme: *formalmente Anjos do Sol não é um filme realista, mas ele é amplamente referenciado como um filme que mostra a realidade. De onde vem essa impressão de realidade?* Uma vez apresentado os elementos fílmicos que me

¹⁶ Não houve uma escolha propriamente dita dos jornais que seriam pesquisados. Tais jornais foram analisados por integrarem o anuário do Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira. Por serem os dois jornais de maior tiragem e visibilidade de São Paulo e do Rio de Janeiro, julguei como uma amostragem interessante, mesmo consciente do seu caráter limitado.

¹⁷ O mesmo caso dos jornais escolhidos: o critério para a seleção das revistas consultadas foi integrarem o acervo do Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira.

¹⁸ Não fazia parte dos objetivos de pesquisa entender a produção acadêmica sobre o filme, no entanto, esses dois trabalhos, um que apenas o cita e outro que o toma como objeto de investigação, foram encontrados durante a pesquisa bibliográfica e se mostraram interessantes para pensar a recepção do filme.

permitem afirmar que *Anjos do Sol* não é filme realista ou documental em sua forma, apresento a seguir o material que me instigou ao aproximar tanto o filme da experiência de meninas no mercado do sexo, de modo a não tratá-lo como uma obra de ficção. Desenvolvo então minha segunda hipótese, que é um esboço de resposta à questão: *de onde vem essa impressão de realidade?*

Sobre a impressão de realidade: reflexões a partir dos discursos sobre *Anjos do Sol*

Discordo da historiadora Adriana Cursino, responsável pela pesquisa que deu origem ao roteiro do filme, quando afirmou a mim que *Anjos do Sol* trata-se de um “filme de linguagem realista” (Anexo 2). Não há realismo fílmico, nem algo que o aproxime de um documentário, como alguns afirmam. *Anjos do Sol* é protagonizado por atores e atrizes conhecidos e conhecidas do grande público por trabalhos no cinema e, sobretudo, na televisão (Antônio Calloni, Chico Diaz, Otávio Augusto, Vera Holtz, Darlene Glória); a estrutura do filme é esquemática, de modo a repetir o mesmo padrão fotográfico (câmera movimentando-se atrás do ombro de Maria, sua nuca em primeiro plano e no centro da tela cada um dos antagonistas; é da mesma forma para os quatro antagonistas em suas primeiras aparições), a trilha sonora original é intensa e corrobora a emoção mobilizada pela cena. No entanto, Adriana Cursino não é a única que vê realismo. E como socióloga não me interessa simplesmente negar o realismo tão afirmado do filme, mas sim, ao constatar onde não está a impressão de realidade - nas imagens, nos seus aspectos formais - pesquisar a sua origem.

A crítica especializada oscila entre criticar o filme, em sua forma e dramaturgia, mas salientar sua importância, em virtude da temática; “Ênfase na denúncia prejudica dramaturgia” é título do texto de Sérgio Rizzo para a *Folha de S.Paulo*, mas ele começa o texto advertindo:

“*Anjos do Sol* está a serviço de uma causa: a denúncia da prostituição infantil. Não se destina a mero consumo no circuito do lazer”¹⁹, como se estivesse justificando falar mal da dramaturgia (ou até mesmo o filme ter uma dramaturgia fraca), apesar de atribuir uma “importância social” a ele. Esse também é o tom do pequeno texto de Ana Paula Souza; ela escreve que, ao assistir *Anjos do Sol*, “às vezes nos sentimos diante de personagens, mais do que de pessoas reais. Ainda assim, a história da menina Maria (...) é forte e merece ser vista”²⁰. O adjetivo “polêmico” foi mobilizado para falar do filme²¹.

O texto de Cléber Eduardo para a Revista Cinética – Cinema e Crítica²² começa com uma crítica incisiva à atribuição do adjetivo “polêmico” a *Anjos do Sol*. Afirma que ele está

“(...) se referindo menos a forma do enfoque sobre a prostituição infantil, e mais à própria decisão de abordar essa situação social. Ou seja, a polêmica estaria na eleição do tema, na disposição de tratá-lo em imagens, de apontar a câmera para uma enfermidade brasileira”²³.

Faz uma grande crítica a forma do filme, afirmando que “na ilustração de sua longa e ampla pesquisa, há pouca autonomia da ficção”. O título do texto - “Ilustração de pesquisa” – faz referência a essa constatação. Mais uma vez, vemos referenciada a pesquisa; interessante perceber que um crítico de cinema, no caso Cléber Eduardo vê o filme como uma “ilustração de sua [no caso, de Rudi Lagemann] longa e ampla pesquisa”, de modo a sentir falta da “autonomia da ficção”.

¹⁹ Rizzo, Sérgio. “Ênfase na denúncia prejudica dramaturgia”. *Folha de S. Paulo*, 18/08/2006, Cad. Ilustrada, p. E4.

²⁰ Souza, Ana Paula. “Estreia”. *Carta Capital*, 23/08/2006, p. 58.

²¹ Reportagem local. “Tema polêmico em longa brasileiro”. *Tela Viva*, v. 15, n.162, p. 6-8, 10-13, jul. 2006

²² Revista online de crítica cinematográfica fundada em 2006.

²³ Cléber Eduardo. “*Anjos do Sol*, de Rudi Lagemann (Brasil, 2006)”. Texto disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/anjosdosol.htm> consultado pela última vez em 22/10/2013.

Nos jornais, exceto o texto de Eliane Trindade²⁴ que usa o termo “exploração sexual” e o texto do Desembargador Siro Darlan²⁵ - sobre o qual falarei - em que encontramos “exploração sexual”, “prostituição infantil” e “pedofilia” e outros poucos, os outros textos nomeiam *Anjos do Sol* como um filme sobre “prostituição infantil”.

Um filme cuja temática é a “exploração sexual”, ou a “prostituição infantil”, como disseram os jornais, estreiar com 60 cópias, depois de ser premiado em diversos festivais (são exemplo o Festival Ibero-americano de Miami, onde estreou, e o Festival de Gramado de 2006, onde foi o grande ganhador do ano, levando, inclusive o Kikito de melhor filme), possuir uma bilheteria de 79.800 espectadores (Fonte: FilmeB)²⁶ é, para dizer pouco, sociologicamente instigante.

Soma-se a isso a constatação da importância atribuída a ele pela literatura científica. O texto de Cerqueira-Santo, Morais & Koller (2008), publicado dois anos após a estreia do filme faz uma breve citação a ele, apresentando-o no contexto de visibilidade e enfrentamento à exploração sexual de crianças e adolescentes:

“O movimento de enfrentamento da exploração sexual de crianças e adolescentes (ESCA), embora ainda tenha que avançar, é um processo que está em curso e que pode ser comprovado a partir do aumento de organizações não-governamentais (ONG) relacionadas ao tema, das campanhas da mídia, da criação do disque-denúncia (Disque 100), do desenvolvimento de pesquisas e elaboração de documentos, da produção de livros e artigos sobre o tema. *Mais recentemente, no Brasil, cita-se o*

²⁴ Trindade, Eliane. “Na tela, o que não se quer ver”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29/08/2006. Caderno B, p. B3.

²⁵ Darlan, Siro. “Coragem para denunciar”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29/08/2006. Caderno B, p. B3.

²⁶ Afirmando que é uma bilheteria considerável, pensando nos números de outros dois filmes nacionais contemporâneos a ele que compartilham a temática: *Sonhos roubados* (Dir. Sandra Werneck, 2010), enquanto em cartaz, teve um público de 26.573 pessoas e *Deserto Feliz* (Dir. Paulo Caldas, 2008) totalizou 12.240. Em termos de público, a bilheteria é relevante para saber quantas pessoas se deslocaram até uma sala de cinema para assistir ao filme. O público do filme, em geral, é algo difícil de estipular. Afirmando também que ele é muito assistido, pois além de ter sido distribuído e exibido em diversas ocasiões, como tratarei mais a diante no texto, *Anjos do Sol* está disponível do começo ao fim no youtube (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r88WQyseFes>); no dia 20/09/2014 ele totalizava 262.450 visualizações.

lançamento do filme Anjos do Sol (Lagermann, 2006), o qual denuncia a grave situação de exploração a que estão sujeitas crianças e adolescentes do interior nordestino, submetidas à violência dos chamados “cafetões” e dos clientes do comércio sexual” (Cerqueira-Santo, E., Morais, A.S., & Koller, S.H, 2008: 447; grifo meu).

O caráter de filme-denúncia de *Anjos do Sol* será discutido efetivamente mais adiante, quando tratarei da produção do filme e de seus usos. Neste momento, vale ressaltar como o texto aproxima o filme do movimento de visibilidade, denúncia e enfrentamento à exploração sexual e como ao tomá-lo como filme-denúncia, o aproxima da experiência, afastando-o, portanto, de seu caráter ficcional.

O texto de Correia Silva e Santos Leli (2014), publicado oito anos após a estreia do filme, portanto, contemporâneo a este texto, é um artigo intitulado *Casa Vermelha: a antítese entre a pureza da infância e a exploração sexual em Anjos do Sol*, tem a seguinte proposta:

“O estudo se dá através do método hipotético-dedutivo ao analisar as *chocantes cenas, que mostram a realidade* até então desconhecida da maioria dos brasileiros e o desconhecimento pela sociedade brasileira das razões que envolvem o tráfico de menores para fins da exploração sexual e a sua punição” (2014: 02; grifo meu).

Passível de muitas críticas de caráter metodológico, o texto, publicado pela revista *Derecho y cambio social*, é impressionante por colocar com todas as palavras que *Anjos do Sol* possui “cenas chocantes, que mostram a realidade”. E não só uma realidade! Duas páginas se passam e as autoras afirmam que:

“*Tal realidade evidenciada por Lagermann em Anjos do Sol* não diz respeito somente à realidade nordestina, mas se faz presente em distintos âmbitos da sociedade, desde a pobreza e a miséria do sertão e dos garimpos, passando pelas fazendas, pelas rodovias e no coração das grandes cidades” (2014: 04; grifo meu).

Este é um exemplo extremo de uma obra ficcional tomada como *retrato*²⁷ e não como *versão* (Kehl, 2004). A pergunta latente é: se é uma realidade tão desconhecida pela sociedade brasileira, como o filme a acessaria? E com qual conhecimento as autoras, também cidadãs brasileiras, creio eu, poderiam conhecê-la tão bem para atribuir esse caráter de retrato ao filme? A impressão delas de que *Anjos do Sol* é um filme tão real, de que as relações e personagens apresentadas possuem esse vínculo tão estreito com a experiência e relações de meninas no mercado do sexo no Brasil, confrontam-me com a impressão de que eu, que nunca conheci uma menina que experienciou algo parecido com as experiências da personagem Maria, também não acho que o roteiro do filme seja algo novo, desconhecido. O fato das autoras, que não citam nenhuma dessas meninas, portanto, que no âmbito do texto também não conhecem uma pessoa que tenha sido vendida pelos pais, traficada, leiloada e escravizadas sexualmente em um garimpo, tenham a impressão de que o filme é um retrato, faz-me pensar que talvez esta não seja uma *realidade* tão desconhecida pela sociedade brasileira. A *impressão de realidade*, neste contexto, seria expressão de uma familiaridade com as personagens e relações apresentadas pelo filme. Para entender essa familiaridade, o caminho que proponho é entender a pesquisa que fundamenta a escritura do roteiro do filme.

Partindo da estreita relação que é estabelecida entre a *realidade* da exploração sexual e o filme, passei a investigar a pesquisa que foi feita para a sua realização, cujo roteiro também é assinado por Rudi Lagemann. Não foi difícil encontrar informações, pois muitas das matérias sobre o filme encontradas nos jornais, principalmente em 2006, em virtude do prêmio no Festival de Gramado, fazem referência à pesquisa realizada para o roteiro. Cito duas, publicadas no mesmo dia, pelos dois principais jornais paulistas em número de tiragens, a

²⁷ Mais adiante no texto referenciado as autoras utilizam o verbo *retratar* para falar sobre o trabalho do diretor: “Lagemann busca retratar uma realidade que ocorre em todo o Brasil, evidenciando que o mundo cinematográfico inspirado por *Anjos do Sol* de “sol a sol” em distintas partes do Brasil” (2014: 8-9)

Folha de S. Paulo e o *Estado de São Paulo*, respectivamente: “O roteiro se inspira livremente em notícias de jornal sobre o problema da prostituição infantil”²⁸, “Foguinho [Rudi Lagemann] baseou-se em pesquisas e depoimentos que levantou ao longo dos anos, trabalhando com grupos de apoio a jovens prostitutas”²⁹. Qualquer um que tome para si a pesquisa como vocação, percebe o hiato que existe entre um roteiro que “se inspira livremente em notícias de jornal” e um filme que é feito a partir de histórias de vidas de “jovens prostitutas”. Porém, a despeito das informações cruzadas, é sempre referenciada a pesquisa realizada para a produção do roteiro. Também no material que foi produzido e distribuído na estreia do filme – um livreto que contém informações sobre o filme e a equipe³⁰ – já na primeira página, abaixo do título *Apresentação*, lê-se:

“*Anjos do Sol*, escrito e dirigido por Rudi Lagemann e produzido pela CaradeCão Filmes é um longa-metragem de ficção, resultado de uma pesquisa de nove anos sobre prostituição infantil no Brasil, com roteiro inspirado em reportagens sobre o tema” (livreto *Anjos do Sol*).

No mesmo livreto, algumas páginas depois, há um texto assinado por Rudi Lagemann sobre o filme, em que há o seguinte parágrafo, que também faz referência à pesquisa realizada para a produção do roteiro do filme:

“Ao mesmo tempo, dou extrema importância ao trabalho de pesquisa.

²⁸ Calil, Ricardo. “Filme denuncia prostituição infantil”. *Folha de S. Paulo*, 18/08/06, Cad. Guia da Folha, p. 16.

²⁹ Merten, Luiz Carlos. “Sem título”. *Estado de São Paulo*, 18/08/06, Cad. 2, p. D5.

³⁰ Este material, que foi distribuído na estreia do filme em 2006, me foi gentilmente cedido pelo diretor Rudi Lagemann, na ocasião da entrevista.

Há anos coleto diversas informações na imprensa, em livros, agora na internet, sobre inúmeros assuntos que me interessam. *Anjos do Sol* nasceu deste hábito. Como procurava um tema para um primeiro filme, a questão da prostituição infantil tornou-se uma opção muito interessante devido à ausência de obras cinematográficas brasileiras sobre tal (*Iracema*, dos anos 70, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, era a exceção)” (Rudi Lagemann, livreto *Anjos do Sol*).

Percebe-se a importância atribuída à pesquisa realizada durante nove anos pelo próprio idealizador, roteirista e diretor Rudi Lagemann. O filme, portanto, é “resultado de uma pesquisa de nove anos sobre prostituição infantil no Brasil, com roteiro inspirado em reportagens sobre o tema” (livreto *Anjos do Sol*). Se no primeiro momento a importância das notícias de jornal se apresentava como hipótese, ela foi comprovada na entrevista que fiz com Rudi Lagemann posteriormente. Ele levou para o nosso encontro, na ocasião da entrevista, sem que eu houvesse pedido, grandes encadernações: eram fotocópias de notícias de jornal, e de revistas grifadas e com anotações, como o nome de personagens ao lado do texto. Ele comenta esse material, mostrando como foi diretamente inspirado por essas reportagens (Anexo 1).

Tal proximidade do filme com notícias de jornais não é nenhuma grande constatação para quem assiste ao filme e conhece o livro-reportagem publicado em 1992 pelo jornalista Gilberto Dimenstein (1997), livro que teve um impacto muito grande para que a exploração sexual de crianças e adolescentes adquirisse visibilidade na sociedade brasileira e, em decorrência, também para que esse tema adentrasse a agenda nacional (social e política).

O roteiro do filme é muito semelhante, em diversos momentos, ao livro *Meninas da noite: a prostituição de meninas-escravas no Brasil*, livro-reportagem de Gilberto Dimenstein (1997). Muitas cenas descritas por Dimenstein, tal como a das meninas que vivem em bordéis

nos garimpos e até algumas minúcias, como o gosto por brincar de teatro de sombras, são compartilhadas pelas meninas de Dimenstein e Lagemann. Os exemplos são inúmeros e não apenas textuais. O livro de Dimenstein traz fotos das meninas que o jornalista propõe-se a falar sobre – um dos diversos elementos pelos quais o livro foi criticado, uma vez que acaba por estigmatizar essas meninas (Andrade, 2004) – e, em uma das fotos vemos o retrato feito pela fotógrafa Paula Simas de uma menina pequena, morena, de cabelos curtos e olhos pretos e intensos chamada Maria Sanchez, muitíssimo parecida com Maria, personagem de Rudi Lagemann. A semelhança é inquestionável³¹.

Rudi Lagemann, no *making of* que faz parte dos extras do DVD do filme, fala sobre a inspiração em notícias de jornais, mas não fala especificamente sobre a série de reportagens que deu origem ao livro de Dimenstein. No entanto, ele fala sobre uma historiadora, Adriana Cursino, que colaborou com ele na pesquisa para o roteiro. Entrei em contato com ela, que não vive no Brasil, mas aceitou responder algumas questões sobre o filme, via correio eletrônico. Quando perguntei a ela: “quais foram as suas fontes de pesquisa? Existe algum documento que você possa dizer que foi fundamental nesse processo?”, ela respondeu: “eu diria que o livro “Meninas da noite” foi bem importante e as estatísticas publicadas nos jornais. O Rudi [Lagemann] poderá lhe passar mais informações sobre isso”. Até então, a única referência que relacionava Dimenstein ao filme eram as notas do caderno Ilustrada, do jornal *Folha de S. Paulo*, anunciando a sua presença na pré-estreia do filme que aconteceu no Cine Bombril (Cine Livraria Cultura desde setembro de 2010) no dia 07 de agosto de 2006³² e em um texto

³¹ Poderia colocar a foto da menina como anexo, para que minha leitora concordasse ou discordasse de mim. No entanto, assim como Andrade (2004) sou muito crítica a Dimenstein e entendo a publicação daquelas fotos como um ato de extrema violência e estigmatização. Desde modo, vocês não a encontrarão como anexo deste trabalho, deixando a critério da leitora consultar ou não o livro de Dimenstein.

³² Reportagem local. “‘Anjos do Sol’ tem pré-estreia com debate”. *Folha de S. Paulo*, 04/05/2006, Cad. Ilustrada, p. E9; Reportagem local. “‘Anjos do Sol’ tem pré-estreia no Cine Bombril”. *Folha de S. Paulo*, 05/05/2006, Cad.

de Contardo Calligaris³³, no mesmo jornal, sobre o qual falarei mais adiante.

Realizada a pesquisa documental e a entrevista com Cursino, entrevistei Lagemann, que me falou mais explicitamente, apesar de pouco, sobre a relação do filme com a série de reportagens. Segundo ele, quando estava escrevendo o roteiro para seu primeiro filme – que viria a ser *Anjos do Sol* – teve contato com o livro de Dimenstein. Naquele momento Lagemann escrevia uma história que teria como personagem principal um jornalista que investigaria uma rede de tráfico de crianças para trabalho escravo e descobria que um amigo seu, que foi assassinado, tinha relação com o tal esquema. Então ele leu o livro de Dimenstein e, nas palavras de Rudi Lagemann: “a coisa [livro] do Dimenstein, por exemplo, eu achava *muito mais próxima da realidade* do que do jeito que eu tava tratando” (Anexo 1, p. 1-2; grifo meu).

Quando afirmei que o livro *Meninas da noite: a prostituição de meninas-escravas no Brasil* integrava a literatura considerada fundamental sobre exploração sexual de crianças e adolescentes no Brasil, o disse no sentido que ele é amplamente citado, sendo inclusive a obra mais citada em textos científicos (Andrade, 2004) que tratam do tema. Mais um dado que permite ao autor afirmar que há uma relação intrincada entre conhecimento (“científico”, inclusive) e mídia (2004: 53). O desembargador Siro Darlan, em texto publicado no *Jornal do Brasil*, relaciona o filme *Anjos do Sol* à CPI da Prostituição Infantil, afirmando que “*Anjos do Sol* traduziu as denúncias recolhidas na CPI da Prostituição Infantil através da narrativas de sofrimento a que são submetidas meninas escravizadas por verdadeiros monstros (...)”³⁴. Vale a pena notar que *monstros* é a primeira palavra que remete à fantasia, imaginação, ficção que

Ilustrada, p. E6; Reportagem local. “‘Anjos do Sol’ tem pré-estreia no Cine Bombril”. *Folha de S. Paulo*, 07/08/06, Cad. Ilustrada, p. E5.

³³Calligaris, Contardo. “Anjos do Sol”. *Folha de S. Paulo*, 17/08/06, Cad. Ilustrada, p.E12.

³⁴ Darlan, Siro. “Coragem para denunciar”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29/08/2006. Caderno B, p. B3.

vemos relacionada ao filme, no entanto, o Sr. Desembargador não a utiliza para falar do filme, mas sim de pessoas que foram denunciadas na CPI, ou seja, afirmando que para ele *monstros* existem (para além da fantasia).

“*Anjos do Sol* traduziu as denúncias” pode, certamente, ser lido no sentido de que *Anjos do Sol* deu imagens àquela que, mais de uma década antes da feitura do filme, já vinha sendo construída como a *realidade por excelência* da exploração sexual de crianças e adolescentes. A relação do filme com as notícias de jornal, o livro de Dimenstein e as estatísticas oficiais – que aparecerem nos letreiros finais, como que para lembrar a espectadora que aquilo que acontece com aquela Maria, acontece com milhares de meninas por todo o Brasil – são alguns elementos que me encaminham para tal afirmação. O realismo que muitos veem no filme não tem origem nas imagens, mas em como essas imagens e situações condizem com o imaginário da situação em questão. Se a jornalista Eliane Trindade afirma que *Anjos do Sol* possui “uma narrativa que se confunde em alguns momentos com um documentário”³⁵, não é a narrativa do filme, propriamente, que dá essa impressão, mas sim a sua assonância com a forma como vem sendo construída socialmente há mais de duas décadas a narrativa da realidade da exploração sexual de crianças e adolescentes no Brasil.

Dimenstein, para Lagemann, mostrava a realidade. Este resolveu então filmar aquilo que leu no livro de Dimenstein, que a meu ver ainda inspira o que lemos recentemente no jornal ou assistimos na televisão³⁶. São casos de extrema violência, que possuem uma excentricidade,

³⁵ Trindade, Eliane. “Na tela, o que não se quer ver”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29/08/2006. Caderno B, p. B3.

³⁶ Para citar um exemplo mais próximo da presente data: no dia 30 de março de 2014, a Rede Globo de televisão colocou no ar, no programa dominical Fantástico, uma reportagem sobre um esquema de prostituição de adolescentes (média de 14 anos) em Manaus. Os homens que saíam com elas eram políticos importantes, assim como o deputado do filme de Lagemann, que compra a menina mais nova e mais cara do leilão de virgens organizado por Dona Nazaré.

exatamente por serem tão distantes da experiência cotidiana das leitoras e leitores dos jornais paulistanos. As meninas são inquestionavelmente vítimas – sem agência, sem vontade, engessadas -, cuja vida é picotada e contada por outrem. Casos que causam espanto, vendem jornais, conseguem “cliques” e compartilhamentos na internet, interesse nos noticiários. Esse espanto causado por esses casos escritos/descritos por Dimenstein também justificam o interesse de Lagemann:

“A coisa do Dimenstein, por exemplo, eu achava muito mais próxima da realidade do que do jeito que eu tava tratando. Ai eu disse “vou pegar fatos então e vou deixar isso me conduzir”, e ai eu disse assim “por que eu simplesmente não conto a história de menina assim, sem ser uma menina específica?”. Juntar os fatos que mais me surpreenderam, que eu ficava assim “pô não acredito que isso existe” e isso existe! Por que eu não conto a história de uma menina dessas e vou dando a realidade desse mundo ai? E ai foi por ai” (Anexo 1, p. 2-3).

Em suma, a realidade do filme é aquela que ninguém acredita que existe, protagonizada por *monstros* e *anjos*, a *realidade por excelência*.

Construindo a realidade: reflexões a partir dos usos de *Anjos do Sol*

O psicanalista e colunista do jornal *Folha de S. Paulo*, Contardo Calligaris, publicou um texto na época do lançamento do filme que é uma das poucas referências que aproximam *Anjos do Sol* de *Meninas da Noite*, Lagemann e Dimenstein³⁷. No referido texto, Calligaris diz que sentiu falta da chegada “dos nossos”; ele diz que esperava algum agente do “Law and

³⁷Calligaris, Contardo. “Anjos do Sol”. *Folha de S. Paulo*, 17/08/06, Cad. Ilustrada, p.E12.

Order”³⁸, alguém que descarregasse uma arma na cara de Saraiva. Ou “o helicóptero de Dimenstein”, fazendo referência ao helicóptero da Polícia Federal que chegou ao garimpo e resgatou as meninas/personagens ao final do livro de Dimenstein. A caminho do café onde faríamos a entrevista eu falei para Lagemann sobre os diversos textos sobre o filme que eu estava lendo no momento; chegamos ao texto de Contardo Calligaris. Naquele momento ele foi apenas citado, porém, durante a entrevista, Lagemann falou sobre Calligaris, afirmando que não escreveu, mas sente vontade de escrever para ele dizendo: “lembra que você queria um helicóptero no filme? O helicóptero veio depois em forma de realidade!” (Anexo 1). Neste contexto, o helicóptero de Lagemann é o fato de *Anjos do Sol*, no caso, *Angels of the sun*, ter-se tornado nome de operação da Interpol contra o tráfico de crianças, além de operação da Polícia Federal no Brasil.

Rudi Lagemann diz como foi ser tratado como um especialista, sendo chamado para dar cursos e falar fora do Brasil sobre o tema. Seu filme, como ele afirma em uma entrevista cedida à UNISINOS, foi adquirido pela Organização Internacional do Trabalho em um total de 200 cópias (Lagemann, 2007). Na mesma entrevista, ele também afirma que está para assinar um acordo com o Ministro da Justiça e com a Secretaria de Direitos Humanos que dará “a permissão de se utilizar o filme em áreas de extrema pobreza, áreas onde você não tem cinema, nem locadora de vídeo e DVD, para que se possa exibir o filme à população como instrumento pedagógico relacionado ao tema” (*Idem*).

Lagemann, que possui uma bem sucedida carreira como diretor de vídeos publicitários, comentou também, já desligado o gravador, como seu filme de estreia proporcionou a ele reconhecimento como diretor que sabe dirigir crianças e tratar de temas

³⁸ Série policial estadunidense de muito sucesso, produzida entre 1990 e 2010, ambientada em Nova Iorque. Os episódios comumente são divididos em duas partes: na primeira parte o crime em questão é investigado pela polícia; na segunda parte, acompanhamos o julgamento do crime.

relativos as violências contra crianças. Um exemplo desse reconhecimento é a série de ficção, cuja estreia está prevista para o dia primeiro de dezembro de 2014, na emissora Record, sob direção de Lagemann, sobre o *Conselho Tutelar*³⁹.

Desde o momento de seu lançamento, Lagemann ambicionava que seu filme fosse entendido como uma denúncia e fosse de utilidade pública, como explicito nas palavras dele:

“*Anjos do Sol*, mais do que uma obra artística, objetiva ser um instrumento de denúncia e utilidade pública para a sociedade brasileira ampliar o debate sobre a prostituição infantil” (Rudi Lagemann, livreto *Anjos do Sol*)

No entanto, ao contrário de *Sonhos roubados*⁴⁰, que desde o início tinha como patrocinadores a Childhood Brasil e a Secretária Especial das Mulheres, as parcerias de Rudi Lagemann, segundo ele, são posteriores à produção, filmagem e estreia do filme. Uma vez o filme pronto, foi reconhecido nele não apenas seu caráter de denúncia, como algum potencial didático, de tal modo que *Anjos do Sol* foi escolhido para ser distribuído, por meio de um acordo feito entre 2005 e 2006, em onze municípios brasileiros⁴¹, em quatro regiões do país, juntamente com uma cartilha decorrente de um acordo de cooperação técnica firmado entre a

³⁹ Sobre a série: “inspirada em fatos reais, *Conselho Tutelar* vai narrar histórias heroicas, dramáticas e perturbadoras. O seriado se passa no Rio de Janeiro, e a emissora promete não exibir cenas de maus tratos em crianças. Os cinco episódios são independentes”. Consultada pela última vez no dia 10/09/2014 no endereço <http://famososnaweb.com/1o-dezembro-estreia-conselho-tutelar-na-record/>. O trailer da série está disponível no site youtube, pelo seguinte link, consultado pela última vez em 10/09/2014: <https://www.youtube.com/watch?v=NOK1PpirXk>

⁴⁰ Cito a produção do filme *Sonhos roubados*, neste momento, apenas como contraponto. Ela será tratada com maiores detalhes no Capítulo 2.

⁴¹ Infelizmente não posso informar, pois não é referenciado em nenhum documento ou entrevista que eu tenha acessado, quais são esses municípios em questão.

Partners of the Americas⁴², a Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República, a empresa CaradeCão Produções Ltda.



IMAGEM 5 - CARTÃO 8 (FRENTE) - INÊS EM MAIS UM ENQUADRAMENTO “PELAS COSTAS” POUCO ANTES DE SER MORTA OLHANDO PARA MARIA (COM AS MÃOS AMARRADAS) E OUTRAS MENINAS NA FRENTE DA CASA VERMELHA.

A cartilha “*Você precisa conhecer essa história – Você precisa MUDAR essa história*”⁴³ é formada por dezoito cartões postais – em que de um lado do cartão vemos um fotograma do filme e do outro lado uma questão relacionada à cena; ao lado da questão, tópicos que buscam respondê-la. Um exemplo é o cartão com um fotograma de uma das primeiras

⁴² O texto de apresentação da ONG *Partners of the Americas* impresso no postal 2 da cartilha “*Você precisa conhecer essa história – Você precisa mudar essa história*”: “Fundada em 1964 a ONG PARTNERS OF THE AMERICAS é considerada como a maior organização privada de voluntários do hemisfério ocidental dedicada ao desenvolvimento e à formação em âmbito internacional, funcionando como uma rede de profissionais e voluntários da América Latina, Caribe e Estados Unidos que se dedicam a trabalhar em conjunto para melhorar a vida dos povos em toda a região por meio de atividades comunitárias”.

⁴³ “*Você precisa conhecer essa história – Você precisa MUDAR essa história*” é um nome que eu dei a cartilha em função das frases no primeiro cartão (“*Você precisa conhecer essa história*”) e último (“*Você precisa MUDAR essa história*”). A primeira frase foi apropriada pela cartilha do *slogan* utilizado na divulgação do filme, como pude constatar na capa do livreto, já citado, dado à imprensa na pré-estreia.

cenar do filme, ainda no início da “saga” da personagem, em que Seu Tadeu, o primeiro aliciador, vai comprar Maria de seus pais. No verso do cartão, no canto esquerdo lemos a questão: “qual o contexto de vulnerabilidades observado no cotidiano da família mostrada no filme?”. Uma coluna à direita enumera: “pobreza extrema”; “falta de acesso a políticas públicas”; “relação desigual de gênero”, “relação adultocêntrica/adultocentrismo”; “relação de dominação político-econômica”. Vemos, então, um dos exemplos do que chamei de *impressão de realidade*. No contexto, essa impressão está tão naturalizada que, na cartilha, são trazidos elementos do filme para se discutir o que as/os agentes encontrarão nas ruas e nas casas; vemos nesta coluna *como é a realidade* da família de uma criança que é traficada para fins de exploração sexual.

Em nenhuma das fichas discute-se questões relacionadas a aspectos fílmicos, referenciando o aspecto *ficcional* da obra. No Cartão 8 (Imagem 6) temos a questão: “*quem são as vítimas de tráfico, para fins de exploração?*”. A resposta que, no contexto, não sabemos mais se diz respeito ao filme ou se diz respeito a alguma constatação empírica – o que é

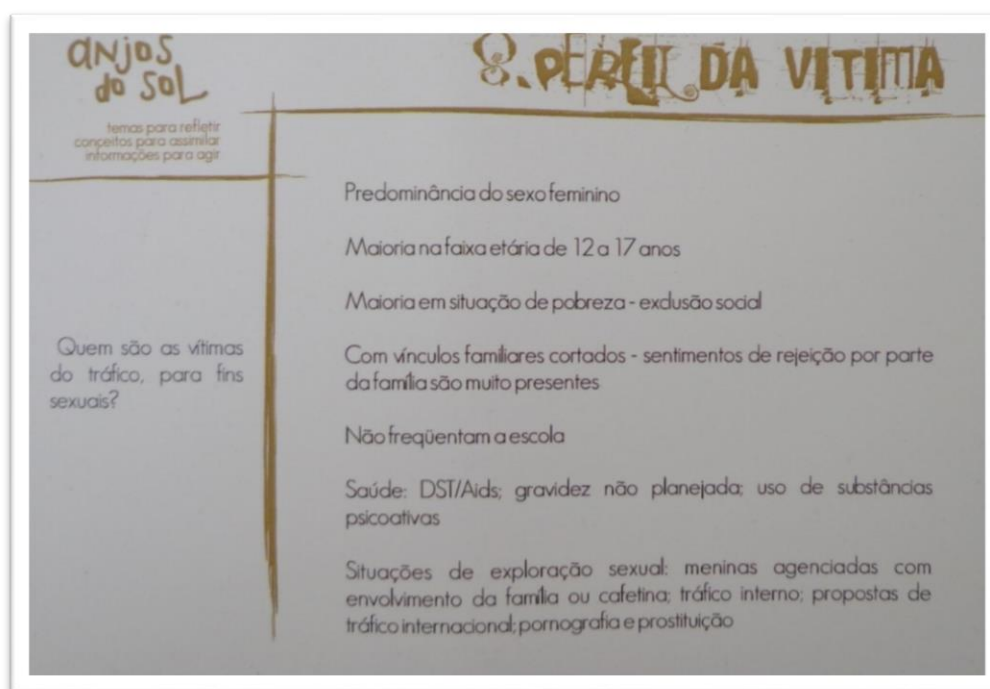


IMAGEM 6 - CARTÃO 8 (VERSO) – QUEM SÃO AS VÍTIMAS DE TRÁFICO, PARA FINS SEXUAIS?

especialmente interessante para entender como o filme é tomado como *realidade* – é a de que elas são “predominantemente do sexo feminino”, “maioria na faixa etária de 12 a 17 anos”, “maioria em situação de pobreza – exclusão social”, “com vínculos familiares cortados – sentimento de rejeição por parte da família são muitos presentes”, “não frequentam a escola”, “saúde: DST/Aids; gravidez não planejada, uso de substâncias psicoativas”, “situações de exploração sexual: meninas agenciadas com envolvimento da família ou cafetina; tráfico interno; propostas de tráfico internacional; pornografia e prostituição”. Em suma, a cartilha propõe mostrar à/ ao agente da rede de enfrentamento quem são as vítimas de exploração, em que relações elas estão envolvidas, como elas vivem, etc., a partir do filme. *Conhece-se a realidade a partir do filme.*

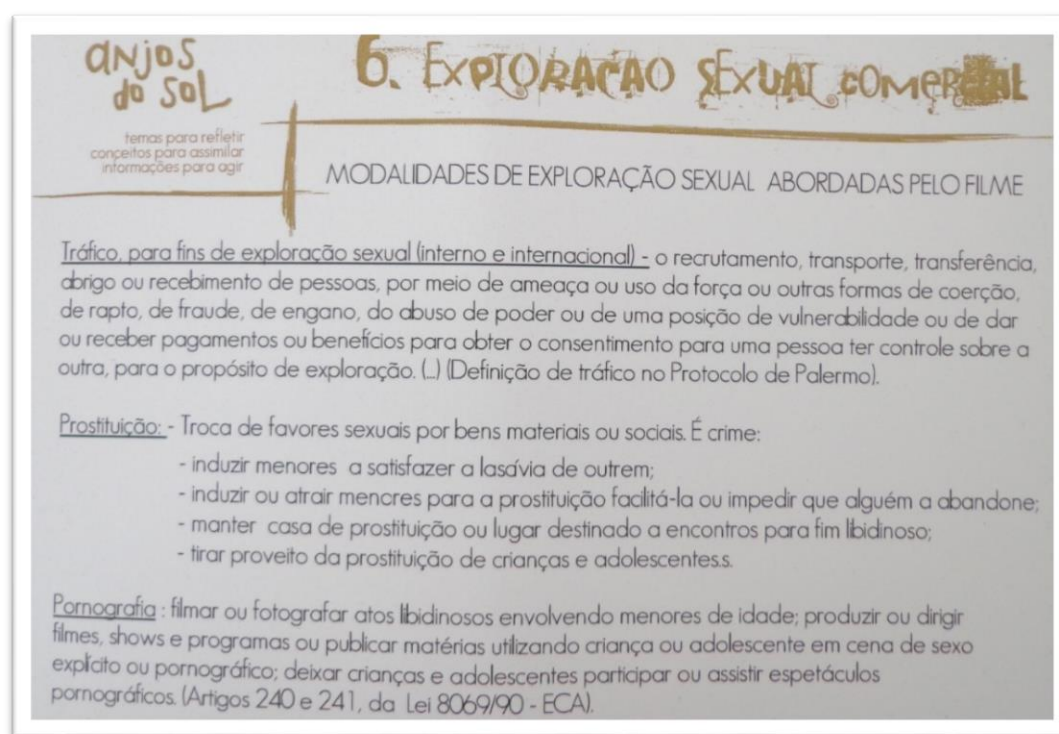


IMAGEM 7 - CARTÃO 6 (VERSO) - EXPLORAÇÃO SEXUAL COMERCIAL- MODALIDADES DE EXPLORAÇÃO SEXUAL ABORDADAS PELO FILME.

No fotograma que acompanha a proposta de definição das vítimas de tráfico para fins sexuais (Imagem 5) vemos Inês (em mais um enquadramento “pelas costas”) pouco antes de ser morta, olhando para Maria (com as mãos amarradas) e outras meninas na frente da *Casa*

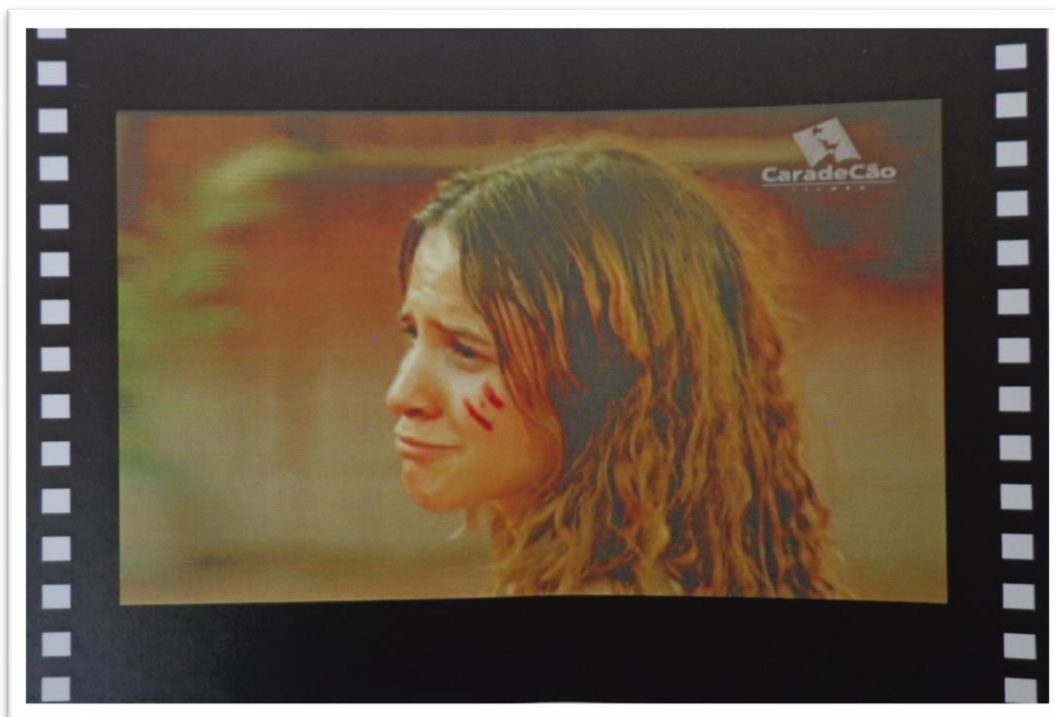


IMAGEM 8 - (CARTÃO 6 – FRENTE) – INÊS CHORANDO INSTANTES ANTES DE SER ARRASTADA ATÉ A MORTE.

Vermelha. Essa cena – a cena do suplício e morte de Inês – é a campeã de fotogramas na cartilha. Temos um close da personagem, na mesma cena, acompanhando o Cartão 6 (Imagem 7), em que são definidas “Modalidades de exploração sexual abordadas pelo filme”.

Se a cartilha tem em seu Cartão inicial a frase “*Você precisa conhecer essa história*”, sem nenhuma imagem para acompanhá-la, o Cartão final, cujo verso apresenta os responsáveis pela cartilha vem com a frase “*Você precisa MUDAR essa história*”. Acompanha esse Cartão a imagem de Inês, reconhecível na cena apenas para quem já viu o filme. Vemos seu corpo amarrado pelos pulsos por uma corda e ensanguentado, em movimento como indicado pela névoa de areia, ou seja, sendo arrastado.

Uma primeira impressão em relação à Cartilha, no que diz respeito às imagens, é a predominância de fotogramas em que vemos Maria e as outras meninas, em contraposição à das personagens antagonistas – Seu Tadeu, Dona Nazaré, Saraiva, Vera - que, contraditoriamente, são as personagens principais do filme; não há nenhum postal, inclusive, que defina o perfil das pessoas envolvidas como aliciadoras em exploração sexual a partir dessas personagens. Entre as imagens das meninas, como já dito, sobressaem as da violenta

morte de Inês, representada em três cartões (Imagem 5, Imagem 7, Imagem 9). Das diversas cenas do filme, houve, claramente, uma eleição da cena de violência física “mais explícita” do filme.

Em relação aos temas tratados pela Cartilha há uma predominância do tema do “tráfico para fins sexuais”. No Cartão 6 (Imagem 8) vemos definidas as chamadas “modalidades de exploração sexual abordadas pelo filme”: “tráfico para fins de exploração sexual (interno e internacional)” e sua definição pelo Protocolo de Palermo, junto “prostituição” e “pornografia” e suas respectivas definições no Estatuto da Criança e do Adolescente. Buscando mais informações sobre a Cartilha *“Você precisa conhecer essa história – Você precisa MUDAR essa história”*, entrei em contato com a Secretaria Especial de Direitos Humanos pelo e-mail disponível do site explicando a pesquisa e meu interesse, sobretudo, em entrevistar alguém que houvesse idealizado ou, ao menos, participado de sua

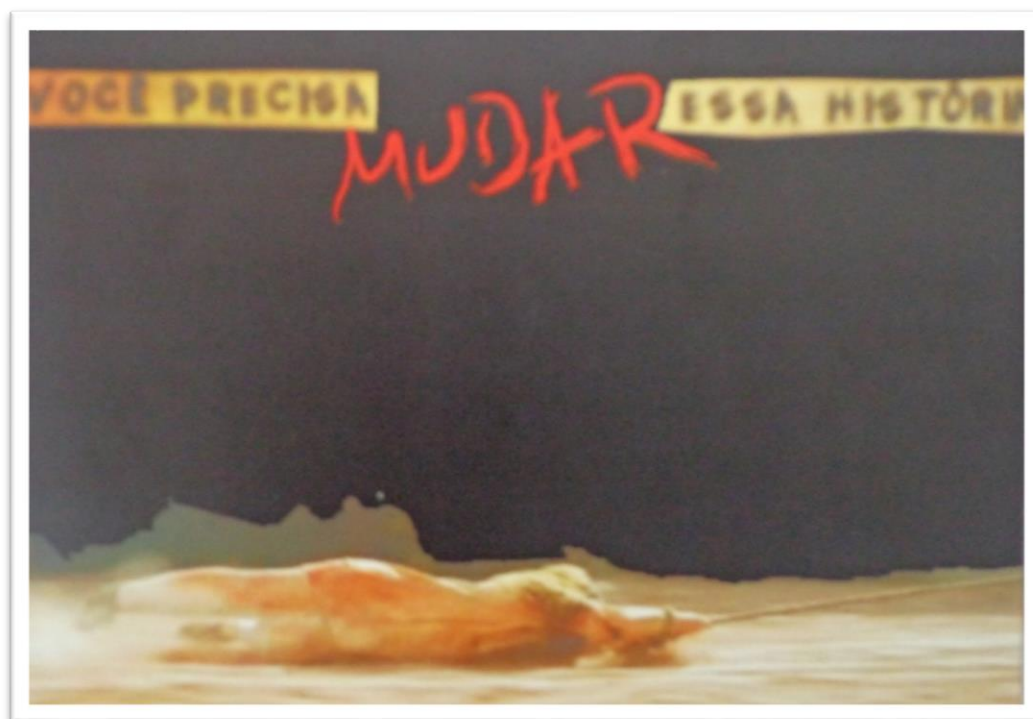


IMAGEM 9 – CARTÃO FINAL (FRENTE) – “VOCÊ PRECISA MUDAR ESSA HISTÓRIA”.

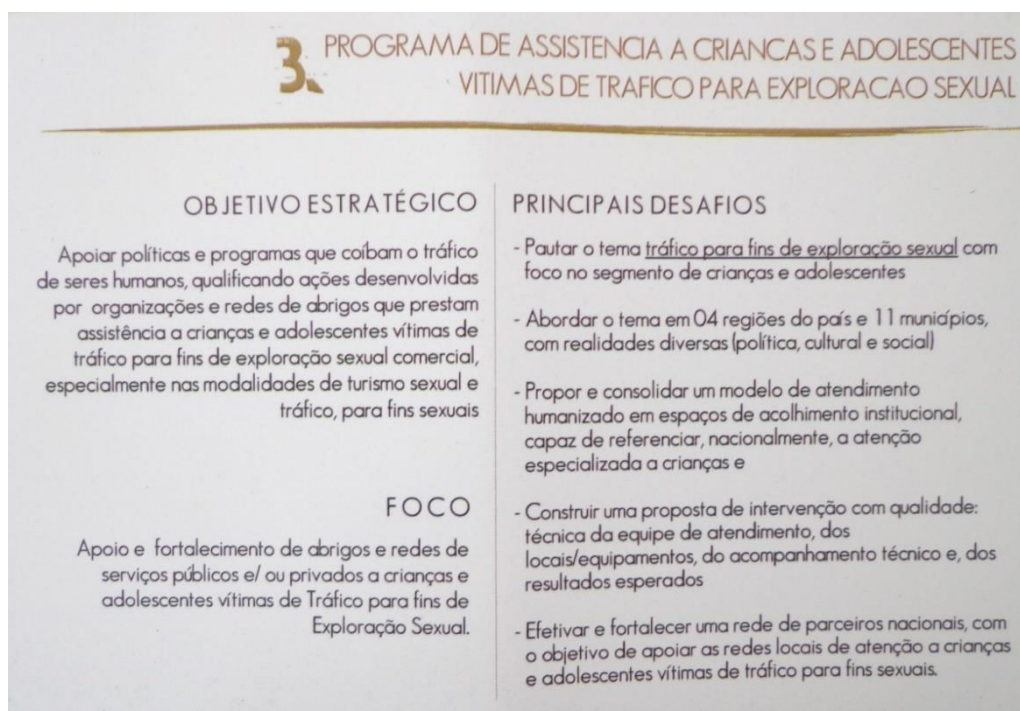


IMAGEM 10 - CARTÃO 3 (VERSO) - "PROGRAMA DE ASSISTÊNCIA A CRIANÇAS E ADOLESCENTES VÍTIMAS DE TRÁFICO PARA EXPLORAÇÃO SEXUAL".

formulação. Foi -me indicado entrar em contato com Carmen Silveira de Oliveira⁴⁴, Ex-Secretária Nacional de Promoção dos Direitos da Criança e do Adolescente, que aceitou responder algumas questões via correio eletrônico. Quanto à escolha do filme para a cartilha, Carmen disse poder falar pouco, pois quando assumiu a SNPDCA, em 2006 (ano de estreia de *Anjos do Sol*), já havia uma aproximação com a direção do filme, “pois o diretor buscou interlocutores no governo e nos movimentos sociais para conhecer melhor essa realidade e identificar cenários” (Anexo 3).

Carmen afirma que *Anjos do Sol* foi utilizado “como mobilizador de discussões junto a trabalhadores nos canteiros de grandes obras”. Em relação à cartilha, especificamente, ela afirma que:

⁴⁴ Aproveito para agradecer a assessora Denilda Uchôa, da Secretaria Especial de Direitos Humanos, não apenas por ter respondido o e-mail indicando Carmen Silveira de Oliveira, mas também por, de fato, ter me ajudado a entrar em contato com ela.

“A cartilha teve o objetivo de problematizar alguns equívocos predominantes no imaginário social, tais como o uso da expressão prostituição infantil. Para nós, tratava-se de ressignificar essa prática como uma violência praticada contra crianças e adolescentes, como uma das piores formas de trabalho infantil (muitas vezes até escravo e com risco de morte) e como ação criminosa, que responsabiliza inclusive aos proprietários de estabelecimentos onde a exploração acontece. A desinformação ainda é grande nas próprias redes de proteção da infância e adolescência, como por exemplo, entre os conselheiros tutelares e até mesmo na rede escolar. Por isso, a cartilha também foi direcionada para uso dos professores e acabou sendo incorporada como recurso em vários projetos do Programa Escola que Protege, coordenado pelo MEC em âmbito nacional” (Anexo 3).

As respostas de Carmen foram os últimos dados de pesquisa que coletei. A essa altura da discussão, me permito compartilhar uma primeira impressão que tive ao ler o parágrafo acima: um filme de ficção, inspirado em notícias de jornal, foi utilizado para informar conselheiros tutelares e professores (e certamente muitas outras pessoas, inclusive adolescentes) desinformados? A *realidade* do filme é superiormente validada em relação à *realidade* da experiência. Percebi também ao ler essa resposta que, por maiores que fossem os meus esforços, não conseguiria dar conta da totalidade de usos que foram dados ao filme e à cartilha em função de sua amplitude e multiplicidade. Carmen Silveira de Oliveira afirma que “A cartilha teve o objetivo de problematizar alguns equívocos predominantes no imaginário social, tais como o uso da expressão prostituição infantil”. Percebemos como, de fato, menos pelo filme em questão, mas, sobretudo, pelas questões presentes nos cartões, o esforço expresso na cartilha é o de apresentar definições sobre as “modalidades de exploração sexual” e, como dito anteriormente, sobretudo, sobre o “tráfico para fins de exploração sexual”; como podemos perceber no Cartão 3 (Imagem 10) “pautar o tema tráfico para fins de exploração sexual” é o primeiro da lista de “principais desafios”. Agora, voltemos ao filme.

A última questão que me propus a tratar a partir da narrativa do filme e que espero ter conseguido demonstrar na breve sinopse que faço dele é a questão da “mobilidade” ou a caracterização de Maria como um “bastão”, modo como a personagem é descrita pelo roteirista

e diretor do filme. A questão da “mobilidade”, o que daria um ar de *road movie* ou de aventura como percebido por Lagemann, é uma novidade de seu filme em relação ao livro de Dimenstein. Em “Meninas da noite”, Dimenstein circula por várias cidades do Brasil; ele circula para “conhecer” essas meninas. Elas, por sua vez, estão onde estão. Em *Anjos do Sol*, no entanto, Maria não apenas se desloca (ou melhor, é deslocada) como é este trânsito que pauta a narrativa do filme.

A “mobilidade”, na minha chave argumentativa, possui relação estreita com a construção da personagem como um *anjo* (e tudo que advém dessa caracterização), com a centralidade narrativa das personagens antagonistas e com as lágrimas da “princesinha das lágrimas”. Ainda na introdução, mobilizei um dado de pesquisa de Lowenkron, que peço licença para reproduzir novamente: as estatísticas do Dique 100⁴⁵, segundo a autora, “revelam que é em torno do “abuso sexual infantil” que se verifica a maior sensibilização social, *apesar de os principais esforços do Governo brasileiro na última década terem sido direcionados ao problema da “exploração sexual infanto-juvenil”, em especial, da “prostituição infantil”, do “turismo sexual” e do “tráfico para fins sexuais”* (2012: 65, grifo meu). Logo em seguida, ainda na introdução, em linhas gerais⁴⁶, problematizo como a questão da “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes” é construída nos últimos anos do século XX e início do século XXI, como opção à noção de “prostituição infanto-juvenil”, pasmem, “(...) justamente

⁴⁵ O dique 100 “é um serviço de utilidade pública da **Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República(SDH/PR)**, vinculado a Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos, destinado a receber demandas relativas a violações de Direitos Humanos, em especial as que atingem populações com vulnerabilidade acrescida, como: Crianças e Adolescentes, Pessoas Idosas, Pessoas com Deficiência, **LGBT**, Pessoas em Situação de Rua e Outros, como quilombolas, ciganos, índios, pessoas em privação de liberdade”. Fonte: <http://www.sdh.gov.br/disque-direitos-humanos/disque-direitos-humanos>

⁴⁶ Assumo que foram em linhas gerais que apresentei essa discussão. Me justifico indicando as teses de Landini (2005) e de Lowenkron (2012) que fazem, com enfoques e fontes distintas, muito bem essa discussão e são referenciadas como muito caras à reflexão que proponho.

por [prostituição infanto-juvenil] implicar a ação de optar voluntariamente por tal modo de vida”⁴⁷ (Libório, 2004: 21). Bem, no âmbito do referido debate, não há dúvidas de que *Anjos do Sol* é um filme sobre “exploração sexual de crianças e adolescentes”; não é nem colocado em questão Maria ter escolhido ou não por algo em sua vida, além de fugir da escravidão e dos diversos estupros diários nas mãos de Saraiva; o filme não deixa isso escapar, negando-lhe qualquer agência, caracterizando-a como um *anjo*.

Busco indicar na discussão introdutória sobre a denominação do fenômeno como é estabelecido o que chamei de “hierarquia das violências”, em que a “exploração sexual contra crianças e adolescentes” configura-se como uma das piores. Tal hierarquia também está expressa no dado apresentado por Lowenkron (2012): se as denúncias do Dique 100 foram, majoritariamente, de “abuso sexual” – como indica a autora como expressão de maior sensibilização da sociedade civil, portanto, não necessariamente como expressão da predominância desse tipo de violência - “(...) *os principais esforços do Governo brasileiro na última década terem sido direcionados ao problema da “exploração sexual infanto-juvenil”, em especial, da “prostituição infantil”, do “turismo sexual” e do “tráfico para fins sexuais”* (2012: 65; grifos meus).

Todas essas violências, as piores, as mais latentes de serem combatidas estão em *Anjos do Sol*. Ele “atualiza” a abordagem apresentada no livro de Dimenstein nos primeiros anos da década de 1990; a marca de que seu filme, apesar de se passar no final da década de 1990, foi

⁴⁷ Percebo que “prostituição infanto-juvenil” é tão insuficiente para descrever o fenômeno quanto “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes”, porém por motivos distintos aos apresentados por Libório (2004). Muitas vezes percebo que a crítica que tem sido feita ao uso da denominação “prostituição infanto-juvenil” só nos ajudam a perceber o estigma, naturalizado como geralmente o são, sobre o sexo comercial. Ambos, a meu ver, reduzem a dimensão da experiência dessas meninas – o que acaba por produzir um conhecimento moralista e moralizante, entre outros - como ficará latente na discussão sobre o filme *Sonhos roubados*. Apresentarei essa discussão mais adiante, como dito, porém, como indica o título do trabalho, a denominação advinda de pesquisas empíricas e comprometida com o entendimento dessas relações acredito ser *mercado do sexo* (Piscitelli, 2005).

produzido, roteirizado e realizado nos primeiros anos da década de 2000 traz a questão que borbulha naquele momento: o “tráfico para fins sexuais”. Percebemos, então, que o olhar das políticas públicas está voltado para *Anjos do Sol*; não por menos *Anjos do Sol* torna-se política pública. Não por menos, Silva *et al*, ao analisar a produção de fatos por meio de dados de pesquisas sobre “tráfico de pessoas”, percebe que “entre os agentes envolvidos na luta contra o tráfico no Brasil parece predominar uma visão que se sustenta na imagem do menor de idade escravizado sexualmente” (2005: 183). Interessante pensar como a palavra “imagem” foi utilizada na citação acima; essa imagem é, pra mim, claramente, a de Maria. Talvez, pensando no contexto desta pesquisa, eu diria que essa visão se sustenta na imagem de um *anjo* escravizado sexualmente. O A coloco para, mais uma vez, enfatizar como a “exploração sexual” é construída como uma questão relativa a crianças (que quando meninos são *feminilizados* por este discurso), meninas e mulheres. Digo *anjo* para salientar aquela que Leite (2013: 63) aponta como “uma das mais curiosas e perversas distinções encontrada na prática social brasileira: a que separa “criança” de “menor”. Para a autora, tal distinção não se refere apenas à faixa etária, mas também à classe social. Percebo, no contexto desta pesquisa, como esta distinção se dá menos por uma questão de classe e mais por uma questão moral, uma vez que, a despeito da “exploração sexual” ser construída como uma questão relacionada à infância/adolescência pobre no Brasil, a denominação “criança” é afirmada e reafirmada de modo a construir um perfil de “vítima” fundamentado na inocência e na vulnerabilidade.

Segundo Fassin (2012), este casamento entre representações morais e sociais – inocência e vulnerabilidade, respectivamente – são problemáticos na medida em que a moralização de uma causa – como ele percebeu nas representações das crianças na Era da Aids e eu percebo na representação das vítimas de “exploração sexual” – tende a promover uma discriminação entre o que é mais ou menos legítimo de ser defendido (consequentemente quem

é mais ou menos vítima, qual a violência mais assustadora, etc) e muitas vezes dar suporte moral a julgamentos já presentes no mundo social (2012: 169).

No caso da “exploração sexual”, como colocado por Landini (2007), por mais que algumas mudanças estejam em curso no reconhecimento de uma amplitude de formas, motivações e figurações do fenômeno, ainda há uma visão que a associa a redes de exploração e a entende como uma forma de trabalho (muitas vezes escravo). Percebo como é exatamente esta percepção de um fenômeno que envolve redes de exploração e trabalho escravo que fundamenta *Anjos do sol*, além de partir de uma representação moralizada de todos e todas envolvidas – em que o dito “pinga sangue”⁴⁸ reina, além dos *monstros*, claro – que podemos dizer que *Anjos do Sol* dá a impressão de “ser real”.

Cena final

O filme termina com Maria fugindo de Vera e do Rio de Janeiro e indo para a estrada mais uma vez, pegando carona com um caminhoneiro para o qual se apresenta como Isabela (o nome que lhe foi dado por Vera). Nesta cena, a câmera está dentro do caminhão, na janela, como se olhássemos do ponto de vista do caminhoneiro, o rosto triste, machucado e com batom borrado de Maria. O seguinte diálogo:

Caminhoneiro: Tá cobrando quanto? [Breve pausa] Que é? É de graça?
[Breve pausa] Que que foi? Gostou do meu caminhão? Você tá indo pra onde?

⁴⁸ Ouvi esta expressão de uma educadora. Conversávamos sobre filmes com o tema da “exploração sexual” e, quando ela citou um que eu desconhecia, para me falar mais sobre o filme ela disse “é do tipo ‘pinga sangue’, como *Anjos do Sol*”, referindo-se à violência representada no filme ou, quem sabe, à violência do filme.

Maria: Pra qualquer lugar.

Caminhoneiro: Sorte sua, eu tô indo pra lá também. Só preciso saber o que você vai me dar em troca da carona.

Vemos uma mão entrar no plano, Maria pega na mão que a ajuda a subir no caminhão. Ao fundo vemos que o caminhão está decorado com fitas verdes e amarelas. A imagem agora é de uma estrada, vista por cima, casa simples nas laterais. Vozes em off, a estrada filmada de cima:

Caminhoneiro: Qual é e mesmo o seu nome?

Maria: [Com o tom mais “firme” do filme] Isabela.

Começa uma música e lemos os seguintes letreiros, letras brancas, fundo preto:

“O roteiro deste filme é inspirado em fatos divulgados em diversos textos e publicações da imprensa brasileira e de organizações não governamentais”

Letreiro seguinte:

“Pesquisa divulgada pela Secretaria Especial de Direitos Humanos em janeiro de 2005, denunciou a exploração sexual comercial de crianças e adolescentes em 937 municípios brasileiros”

Letreiro seguinte:

“Estima-se que cem mil crianças e adolescentes são explorados sexualmente no Brasil”.

A cena final retoma a cena inicial. No entanto, o faz de uma maneira muito específica, que merece ser esmiuçada. Na cena inicial, como descrita, fica claro que Maria não foi a primeira de sua família a viver esse ciclo de violência e exploração que começa com seus pais

vendendo-a a Seu Tadeu, mas havia sido precedida por sua irmã Luzia. Também não será a última, uma vez que Seu Tadeu diz que “quem sabe, no verão que vem, a menorzinha”. O primeiro letreiro - “*O roteiro deste filme é inspirado em fatos divulgados em diversos textos e publicações da imprensa brasileira e de organizações não governamentais*” – cria também o que chamei de *impressão de realidade*, ao evidenciar o vínculo do filme, da ficção, com “fatos”, com a *realidade*.

O letreiro que segue traz um dado de 2005, ou seja, colado à estreia do filme, em 2006, que deixa subentendido que, se Maria passou por cinco cidades e foi explorada nas cinco, isso acontece em 937 municípios. E bem, Maria não é um caso isolado, afinal, como somos informadas no último letreiro, “*Estima-se que cem mil crianças e adolescentes são explorados sexualmente no Brasil*”. Busco evidenciar a extrema relevância desses letreiros como formadores da impressão final das espectadoras de *Anjos do Sol*; se Fassin (2012) percebe que as estatísticas operam como um elemento de dramatização no caso da representação das crianças “órfãs da Aids”, percebo que o mesmo acontece em *Anjos do Sol*, com a “exploração sexual de crianças e adolescentes”. No entanto, esses números – lembrando que Maria é uma personagem que “só sabe ler os números” – operam, além do pânico moral (Silva *et al*, 2005), uma “desficcionalização” de *Anjos do Sol*. Ou seja, mais um elemento que corrobora e justifica a percepção de que ele é muito próximo à *realidade*.

Neste sentido, o fato da cartilha de discussão do filme se chamar “*Você precisa conhecer essa história - Você precisa MUDAR essa história*” soa muito estranho. Afinal, como objetivei demonstrar, principalmente na análise dos discursos sobre o filme, trata-se de uma *realidade* não tão desconhecida assim, é a *realidade* das notícias, dos “casos” televisivos, das políticas públicas de enfrentamento à “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes”. O “*Você precisa MUDAR essa história*” torna-se, para alguns, um alívio ou indignação, para

outros um peso sem fim: afinal, penso eu, o que podemos fazer para “mudar” uma história com *monstros e anjos*?

Escrevamos outras histórias, pois.

Sonhos Roubados

“De tarde, fui para o curso que o pessoal da ONG arrumou pra mim. Estou achando interessante essa coisa de Windows e Word, mas, na verdade, não gosto de computador. Não me interessa por nada desse negócio: telefone, televisão, rádio, carro, moto. Meu negócio é bicicleta, crochê e sexo. E assim está tudo de bom”. (Diário de Natasha, Trindade, 2005: 30)

“[O objetivo ao fazer *Sonhos roubados*] Era gerar uma discussão sobre a questão que eu acho importantíssima, entendeu? Porque você acaba lendo nos jornais e raramente você entra na história de vida dessas meninas. Eu acho que tanto no livro, como no meu filme, eu acho que as relações humanas interessaram mais, né? Não é um filme denúncia, é um filme quase que informando um pouco do território e dos acessos e desacessos dessas meninas” (Sandra Werneck, Anexo 4).

O filme

A câmera se movimenta descendo: da direção do segundo andar de casas de tijolos e concreto sem pintura e diversos fios de eletricidade em direção ao rés do chão, onde pessoas se movimentam indo e vindo. O som é de vozes falando, bicicletas passando. Nesta cena ainda, lemos no centro da tela, porém com recuo à esquerda, em tipografia branca e sem maiúsculas: nada costa⁴⁹. Começa uma música, Maria Gadú canta:

“Eu não sei onde eu deixei,

Ou se alguém veio roubar,

Aquele sonho que sonhei

Já não sei onde andará.

Prefiro nem dormir

Me esquecer de sonhar

Eu quero, quero muito

Quero agora, sem demora

O meu desejo

Ninguém vai roubar”.

⁴⁹ Reproduzo sem maiúsculas, como no letreiro.

Intercalando-se entre direita e esquerda lemos outros nomes, na seguinte sequência: amanda diniz, kika farias, marieta severo, daniel dantas, nelson xavier, ângelo ântonio, lorena da silva, guilherme duarte, silvio guidane, zezeh barbosa, e, por fim, apresentado mv bill.

A câmera segue a menina de bicicleta: cabelos longos e trançados, *shorts* curtos, blusa de alça vermelha, chinelo vermelho. A música que começa melódica, continua melódica, no entanto, agora com uma batida de *funk carioca*. Ela para e olha uma quadra esportiva onde jovens dançam batendo no corpo a batida da música. Cenas deles dançando, rodando, batendo palmas, *close* nos pés. Ela os olha do lado de fora, ainda em cima da bicicleta, segurando na rede metálica de proteção. Continua pedalando e, em um plano sequência, ela ultrapassa a câmera que a filmava de frente; esta deixa a menina passar, filmando-a em seu caminho pelas costas. Ela segue por uma rua de casas simples, todas com os tijolos aparentes, exceto a que está no canto direito, que é pintada de verde. A rua está cheia de outras pessoas, também em movimento. Mas seguimos, com o olhar, a menina de blusa vermelha em sua bicicleta; é a ela que a câmera segue. A câmera então se desloca em direção ao céu, nos apresentando uma vista aérea daquele lugar, cheio de casas como a da rua em que está a menina. O contraste dos tijolos vermelhos, salpicados pelo cinza de concreto com o céu azul. A menina some do nosso olhar no momento em que a música, esse *funk melódico*, nos diz:

“O meu desejo

Ninguém vai roubar”

A tela fica preta, a batida continua e lemos, em letreiros que ocupam a tela completamente na horizontal: SONHOS ROUBADOS.

Tela preta, o seguinte letreiro, ainda ao som da batida:

baseado no livro de **eliane trindade**

as meninas da esquina: diário de sonhos, dores e

*aventuras de seis adolescentes no brasil*⁵⁰

Outro quadro, o seguinte letreiro:

um filme de **sandra werneck**

- Apresentando Jéssica

A música para. A câmera está no interior de uma casa, voltada para a porta e a janela. Vemos tijolos, um ventilador, cortinas amarelas, um carrinho de bebê amarelo. Pela janela, vemos a menina de tranças e blusa vermelha soltar a bicicleta. Batendo na barriga, como que secando as mãos, ela entra na casa. Barulho de crianças brincando, vozes. Entra e antes de falar qualquer coisa, abre a geladeira: parcialmente vazia, vemos uma leiteira, uma embalagem de leite e alguns ovos. Ela fecha a geladeira, sem pegar nada. Na geladeira dois imãs, aparentemente promocionais e um adesivo “Feliz é a nação cujo Deus é o Senhor”. Na parede de concreto um quadro com a imagem de Jesus Cristo. Ela encosta na geladeira, pensativa, vira pra trás e, no mesmo plano sequência, caminha em direção ao interior da casa. Vemos um homem de óculos e cabelos brancos, na frente de um berço com uma criança de aproximadamente dois anos brincando. O cômodo é um misto de moradia e bicicletaria em que tudo está misturado: o berço da criança tem um guidom, o móvel é uma roda de bicicleta. Uma estante com ferramentas e uma porta aberta e mais bicicletas; ao fundo um muro e duas

⁵⁰ Tentei reproduzir da forma que esse letreiro aparece no filme: todo em letras minúsculas, centralizado, em três linhas, com o nome de Eliane Trindade em negrito e do livro em itálico.

mulheres que conversam. O homem fuma um cigarro. Ela se aproxima, mexendo no berço e na criança e eles conversam:

Menina: E aí, vô?

Vô: Cê demorou tanto que deu tempo pra botar roda no berço, oh, quatro rodas!

Menina: Pô, mas ficou maneiro, hem filha? “Bercicleta”?

[Vô, equilibrando o cigarro na boca, ajeita a móbile de roda de bicicleta]

Menina: Cês comeram, vô?

Vô: Não.

Ela caminha até o outro cômodo e pega uma das panelas que está em cima do fogão, um garfo e come o que está dentro dela. Olha o interior de outra panela, mas não se interessa.

Um jovem segurando uma gaiola desce a escada externa e estreita na lateral de uma casa azul – um sobrado simples de dois andares. Ele segura uma gaiola; algumas roupas penduradas no varal, uma placa em que se lê “aluga-se kitnet”. O som é dos passos dele, pessoas falando, crianças brincando. Ele coloca a gaiola em um dos degraus da escada e sorrindo se dirige ao portão. A câmera se desloca para fora da casa e vemos a jovem de blusa vermelha, em sua bicicleta vermelha, com a criança sentada no banquinho da bicicleta se aproximando do portão. Ela usa a mesma blusa da cena anterior, porém veste calça *jeans*. A jovem está séria, a criança sorri.

O jovem que estava descendo a escadaria: Oh Glória! Só Jesus! A minha Britneyzinha do papai! [Pegando a criança no colo, festejando]. [Tom de voz sério]. Tudo bom? Tô te esperando desde uma, né, Jéssica?

Jéssica (menina de tranças e blusa vermelha): Foi mal, me atrasei.

O jovem: Toda semana é igual, Jéssica: a gente marca uma hora, é uma hora. Minha mãe já tava reclamando, já.

[Uma senhora, com um pano amarrado na cabeça, entra em cena, pegando Britney dos braços do jovem, enquanto Jéssica, com o rosto ainda mais fechado, entrega uma bolsa de pano rosa a ele]

Senhora: Oh, bebezinho da vovó, a benção, vem com a vovó. A menina já almoçou?

Jéssica: Ainda não, mais tomou a mamadeira toda, né, filha?

Senhora: Duas horas, e sem almoço? Essa vida que você leva não pode fazer bem pra essa criança, Jéssica, você me desculpa. Quanta noite eu passo acordada, pai celestial glorioso, orando, só de imaginar o que essa criança deve tá passando.

Jéssica: Sei cuidar muito bem da minha menina, viu, Dona Jandira? Ela agora tem até caminha lá em casa que o vovô fez, não foi, filha? Não queria vim com a senhora, não.

Senhora - Dona Jandira: Deus vai iluminar seu caminho, minha filha, eu tenho fé que vai. Vamos almoçar com vovó?

Britney: Agora?

Dona Jandira: É, agora. Vamos almoçar com a vovó.

[A senhora, Dona Jandira, sai de cena com Britney no colo]

Jéssica: Não sei como tu aguenta esse papo de crente o dia inteiro no ouvido. Tu cuida bem da minha filha, hem? Segunda-feira tu deixa ela lá em casa, tá?

O jovem: Tá bom. [Breve pausa] Jéssica...

[Ela não atende o chamado do jovem e sai pedalando. Ele, então, se vira, entra na casa e, fechando o portão, olha na direção em que Jéssica foi]

Música dançante. *Close* em duas mãos que mexem em um pequeno aparelho de reproduzir CDs. As mãos tem as unhas roídas e pintadas de vermelho. Um anel vermelho no dedo do meio da mão direita, que segura um isqueiro; uma pulseira de linha no pulso esquerdo, que aumenta o volume da música. As mãos se distanciam do rádio, a câmera acompanha as mãos de Jéssica até o seu rosto; uma das mãos aciona o isqueiro, enquanto a outra protege o fogo. Jéssica acende um baseado. *Close* do rosto dela fumando; primeiro *close* no rosto: percebemos que ela usa argolas vermelhas na orelha e uma corrente de prata com um pingente de bonequinha, daqueles que são comumente usados por mães de meninas. Ela dança, novamente de *shorts*, a música na laje da casa, entre tijolos e entulhos, uma cadeira de praia e um lençol pendurado no varal. Ao fundo, a laje de outras casas; uma vizinha, na laje ao lado, de biquíni rosa grita “E aí, Jéssica, tá arrasando na dança!”; Jéssica, com seu jeito de durona ao qual fomos apresentadas na cena anterior só responde “Qual foi?!” e continua dançando, rebolando ainda mais a música cuja letra diz:

“*Liberta os meus sonhos dessa ilusão*”

Na hora, vem se anima comigo

Perdendo o juízo é que eu gosto de ver

E agora estou correndo perigo

Perigo de tanto gostar de você”

A câmera fica parada, busto e cabeça de Jéssica dançando e, como seus braços levantados, ela roda. A câmera se desloca lateralmente, passa por uma caixa d'água, uma bicicleta enferrujada no chão e encontra, também no chão, dois espelhos sem moldura, lado a lado. São enquadrados pela câmera os dois espelhos e neles vemos o reflexo de Jéssica: no da esquerda as suas pernas e o rádio, no da direita seu tronco e a cabeça, fumando e dançando.



IMAGEM 1 - NOS DOIS ESPELHOS VEMOS O REFLEXO DE JÉSSICA: NO DA ESQUERDA AS SUAS PERNAS E O RÁDIO, NO DA DIREITA SEU TRONCO E CABEÇA, FUMANDO E DANÇANDO.

- Apresentando Daiane

No primeiro plano a cabeça, de costas, de uma menina de cabelos acaju e cacheados. Na frente dela uma penteadeira com esmaltes, desodorante, cremes, perfumes, escova de cabelo e um espelho. Colares pendurados no canto do espelho; nele vemos o reflexo do rosto que está em primeiro plano. É uma menina morena que passa brilho nos lábios. Ela termina e se olha no espelho, sorrindo, como satisfeita, enquanto levanta. Ajeita os cabelos, se vira para a direita [câmera à esquerda] e caminha até um grande espelho, daqueles em que se consegue ver o corpo inteiro. Ainda sorrindo, ajeita o cabelo, vira-se de costas, encolhe a barriga, curvando as costas de modo a projetar o quadril para trás, empinando a bunda. Mais uma vez, fica de frente para o espelho e mexe nos cabelos. No reflexo do espelho a vemos sorrir para sua própria imagem. O ambiente parece um quarto; com a imagem de um coração, além de adesivos de borboletas nas paredes, luminárias coloridas e uma toalha rosa pendurada atrás da porta; um quarto de adolescente. Toca a campainha e, ainda pelo reflexo do espelho, vemos a menina sair do ambiente.

Um homem sentado no sofá, som de televisão, uma mulher entra no cômodo com dois pequenos pratos de docinhos nas mãos. Coloca os pratos em uma mesa, enquanto chama “vem, Daiane!”. A menina da cena anterior desce a escada correndo. De cara fechada fala com a mulher:

Daiane: Cadê ele?

Mulher: Ah, esquece teu pai, menina. E as meninas, não vêm?

Daiane: Sei não.

Mulher: Isso aqui é pra você. [Dá um pequeno embrulho para a menina e sai de cena, por uma porta ao fundo].

Assim que a mulher sai e enquanto Daiane abre o embrulho, o homem que estava no sofá entra em quadro. Ele abraça a menina dizendo “a cada ano você fica mais linda” e dá um beijo em sua testa. Ela só dá atenção para a blusa frente única azul que ganhou, ignorando o homem. A mulher volta para o quadro com um bolo na mão. O homem solta um pouco a menina ao ouvir a voz da mulher “vamos lá? Gostou? [Referindo-se à blusa]”. Ele acende as velas e os dois cantam parabéns. O homem e a mulher gritam “viva Daiane!”. *Close* no bolo, já com as velas apagadas pelo sopro de Daiane. Números embaralhados, precisamos desse instante de cena para perceber que são 14 anos, difíceis de identificar pois estão voltados para a menina e, portanto, “de costas” para a câmera.

A câmera no teto enquadra o corpo inteiro de Daiane, que está deitada na cama. Cortando a tela na horizontal, o corpo da menina, ainda com as roupas que usou na comemoração de seu aniversário: blusinha roxa e calça jeans. Os braços cruzados atrás da cabeça, as pernas esticadas, pé direito sobre o esquerdo. A cama está arrumada com uma colcha rosa; rosa também é a almofada de pelúcia em formato de estrela com o bordado “rock star” ao lado de sua cabeça. Atitude reflexiva de Daiane. Corta para a porta, o homem da cena anterior entra no cômodo com um embrulho nas mãos. Ele se aproxima, dizendo “olha o que o tio trouxe para você” e senta-se na cama de Daiane; a menina senta também, sem tirar os olhos do embrulho. Ela o abre; um celular para o qual olha sorrindo. Começa a apertar as teclas, fazendo barulho, enquanto o homem lhe diz:

Tio: Era isso que você queria? Dá pra tirar foto, fazer filminho. Botei meu nome aí já, registrado. [Mexendo nos cabelos da menina].

A mulher abre a porta e entra no quarto. Assim que ela entra, o homem rapidamente levanta-se da cama. Ela diz “vamos deitar, Peri? E aí Daiane, gostou da surpresa?”. Daiane não responde, nem ao menos olha para o tio e a tia; ela não tira os olhos do celular. Eles se entreolham e saem. O tio Peri hesita antes de fechar a porta e diz “Feliz aniversário”. Ela também não responde, mas a câmera a enquadra; ela levanta os olhos que até então só se voltavam para o celular, e olha em direção à porta, desconfiada.



IMAGEM 2 - NO REFLEXO NO ESPELHO A VEMOS SORRIR PARA SUA PRÓPRIA IMAGEM.

- Apresentando Sabrina

Barulho de máquina. Uma roda metálica azul em movimento. Atrás dela vemos uma figura humana manusear o que logo identificamos como bagaço de cana. Ao fundo um líquido amarelo em uma máquina de suco, um pote de ketchup, pôsteres de propaganda, garrafas nas prateleiras. A câmera se desloca verticalmente para a esquerda e vemos a mão da pessoa que manuseava a cana, com as unhas pintadas de rosa cintilante, pegar a jarra metálica para onde escorre o caldo de cana. Corta. Enquadrada de perfil, ela entrega um copo para um homem do outro lado do balcão. De avental azul, ela tem os cabelos pretos e encaracolados presos para

trás e usa longos brincos prateados. Ela diz “um e vinte” ao entregar o copo, pegando as moedas da mão do homem. Seu sotaque é diferente de todos até então, sotaque pernambucano. O homem sai e ela seca as mãos, sorrindo. Trata-se de uma lanchonete, o som é da música ambiente do lugar, um homem sentado em uma mesa de plástico comendo um prato de comida, e outro, de avental azul, como a jovem, limpa o balcão ao fundo. Jéssica entra em plano falando “E aí, Sabrina!” e a jovem de unhas rosa responde “fala Jéssica” e elas batem as mãos, se cumprimentando. Jéssica olha para a estufa de salgados, sem falar nada, e Sabrina, que está do lado de dentro do balcão, pega um salgado, põe em um saquinho de papel e entrega à Jéssica, fazendo sinal com as mãos pra ela ir embora. Jéssica sussurra “valeu” e sai de cena.



IMAGEM 3 - SABRINA LEVANTA A TAMPA METÁLICA DA JARRA DE CALDO DE CANA E, USANDO-A COMO UM ESPELHO, PASSA BATOM.

Sabrina volta a secar as mãos com o pano de prato. Ao som da música ambiente, ainda atrás do balcão, Sabrina levanta a tampa metálica da jarra de caldo de cana e, usando-a como um espelho, passa batom.

- Jéssica, Sabrina e Daiane

O som do barulho da cidade se mistura com uma música *rap*. Enquadradas do joelho pra cima vemos as três – Sabrina, Jéssica e Daiane, respectivamente, da esquerda para a direita da tela – se aproximando da câmera, em meio a outras pessoas em uma rua movimentada. Sabrina está usando uma faixa laranja de crochê na cabeça e a camiseta do uniforme escolar – uma camiseta padrão da Prefeitura do Rio de Janeiro – vestida de modo estilizado, com um nó na parte de trás, que a deixa mais justa e sua barriga descoberta. Jéssica está com a sua mesma regata vermelha da primeira cena, porém balançando nas mãos o que parece ser sua camiseta escolar. Daiane, assim como Sabrina, está com a camiseta da escola, de calça jeans e com o celular na mão. As três de mochila, sorrindo, felizes; Daiane passa o braço atrás da cabeça de Jéssica e elas andam abraçadas.

As três correm para uma loja de roupas. Param na frente da loja e começam a olhar calças e saias *jeans*. Ao fundo, junto com a música que continua, ouvimos a voz de uma vendedora convidando as meninas a experimentarem as roupas. Jéssica entra com uma calça que diz ser “irada”.

Um pequeno balcão, uma vendedora atrás dele e Sabrina encostada do outro lado. Daiane olha as roupas na arara. Jéssica abre a cortina do provador sorrindo e dizendo:

Jéssica: Fala sério! [Passando a mão no próprio corpo e olhando para a calça *jeans* que está vestindo].

Sabrina: Caraca, que linda! E aí, quanto é que você tem?

Jéssica: Eu tenho R\$ 12,50, menos R\$ 3,00 que eu tô devendo. [Fala se olhando no espelho].

Sabrina: R\$ 9,50.

Jéssica: E você, Sabrina?

Sabrina: Cara, eu acho que eu tenho uns R\$ 15,00.

Daiane: Eu tenho um *ticket* refeição. Será que eles aceitam *ticket* aqui?

Sabrina: [Se dirigindo à vendedora]. E ai, quanto é que é a calça?

Vendedora: R\$ 49,00.

Sabrina: Caraca, R\$ 49,00, pô dá pra comer uma pizza, dá pra comprar uns rolos de linhas e ainda sobra pra uns baseados.

Daiane: Dá pra comprar meu mp3 player com isso!

[No espelho, dentro do provador, vemos o reflexo de outro espelho, no qual Jéssica se olha. Enquanto se dá o diálogo ela vira e desvira, se olhando de frente e de costas, rebolando na frente do espelho]

Jéssica: Gente, eu vivo uma semana com isso! A pessoa tem que ralar muito pra ser gostosa! [Enfática, fala abrindo a calça].

Passaram-se os primeiros 10 minutos de filme. Somos apresentadas às três protagonistas: Jéssica, Daiane e Sabrina, respectivamente. Nesse momento já é indicado que Jéssica, a menina cuja bicicleta é seguida pela câmera, será a personagem que conduzirá a trama, a protagonista entre as protagonistas. Conhecemos sua casa, seu avô, sua filha Britney, o pai de sua filha, Andresson, e a mãe dele, Dona Jandira. Depois entramos na casa de Daiane, mais precisamente em seu quarto, quando ela se arruma para comemorar 14 anos; conhecemos seu tio e sua tia, que parecem agradar a menina que, no entanto, olha para eles com desconfiança. De Sabrina, só conhecemos seu local de trabalho, percebemos que ela é muito

amiga de Jéssica. Com a mesma quantia – quarenta e nove reais - Sabrina compraria uma pizza, linhas (de crochê) e uns baseados, Daiane compraria um mp3 player e Jéssica a calça “irada” ou usaria o dinheiro para se sustentar por uma semana.

Na sequência inicial são apresentados alguns elementos, a meu ver, fundamentais do filme. A câmera desce para o rés do chão, abandonando a vista aérea e passando a acompanhar Jéssica em sua bicicleta. O filme fará isso, acompanhará Jéssica, Sabrina e Daiane, três amigas que vivem em uma comunidade carioca; o nome do bairro não é mencionado. Mas, depois de acompanhá-la, a câmera volta a subir, apresentando-nos, novamente, uma vista aérea, no entanto mais ampla que a inicial. Tal escolha, a meu ver, é representativa de como *Sonhos Roubados* ambiciona ser um filme que, a despeito de contar a história de três meninas, conta a história de muitas mais. Isso também é indicado no letreiro inicial que nos diz que o filme é baseado no livro de Eliane Trindade, que é formado pelos diários de seis adolescentes de diferentes cidades brasileiras.

Jéssica tem 16 anos quando o filme começa, assim como Sabrina. Sabemos a temporariedade da narrativa do filme principalmente por Daiane. Somos apresentadas a ela em sua festa de 14 anos e uma das últimas cenas é de seu aniversário de 15 anos. Deste modo, podemos dizer que vemos condensados nos aproximados 90 minutos do filme aproximadamente um ano de Jéssica, Daiane e Sabrina.

A cena seguinte à última que descrevi – das três andando pela rua, vestindo ou carregando o uniforme escolar e experimentando roupas – é seguida de uma sequência de Jéssica sozinha jogando sinuca em um bar. Ela está vestindo uma blusa justa que deixa uma parte da barriga de fora – como praticamente todo o seu figurino no filme – e saia jeans. Um homem mais velho se aproxima dela, que continua a jogar. Ele lhe dá um copo de cerveja; é claro que ele está interessado nela e ela flertando com ele. Jéssica se apresenta como Melissa e

diz ter 18 anos; ele por sua vez diz “parece 20”; ela responde “é, bora dar uma volta pra tu vê” e diz conhecer um motel ali perto. O homem sugere irem para a casa dele. Eles saem abraçados do bar; a mão dele apertando a bunda dela.

Logo em sua primeira sequência, já é indicado que Jéssica é uma personagem “durona”. Ela responde, ela briga, mas ao mesmo tempo é muito doce com seu avô, sua filha Britney e suas amigas, Jéssica e Daiane. Ela quer ser gostosa e percebe que “a pessoa tem que ralar muito” para isso. Ela cuida de sua filha Britney com a ajuda do avô e do pai da criança, Andresson. Ela é a personagem com mais iniciativa, inclusive, é ela que descola os “programas” delas ao longo do filme. Uma cena emblemática da atitude de Jéssica acontece aos 15 minutos do filme: elas estão andando na calçada de um bar na beira-mar, cheio de pessoas. Jéssica e Sabrina parecem animadas, Daiane, nem tanto. Elas veem dois homens em uma mesa que olham para elas; elas os acham “gatinhos” e resolvem se sentar com eles; a expectativa de Sabrina é que eles paguem algo para elas comerem, pois está com fome. Elas, que se apresentam com outros nomes, comem pizza e bebem cerveja com eles. Sabrina e Jéssica transam com eles e Daiane, que fica de vigia, ganha 20 reais das amigas para isso.

O olhar de Daiane em sua primeira cena também já diz muito sobre a personagem: ela, cuja mãe não se tem notícia e cujo pai serralheiro a ignora quando ela vai ao seu encontro, parece ser muito bem cuidada por sua tia e seu tio. Vemos seu quarto, todo arrumadinho, e a comemoração de seu aniversário de 14 anos, com direito a bolo, brigadeiros e presentes. No entanto, ela olha desconfiada para o tio. O tio de Daiane, como é explicitado ao longo do filme, abusa sexualmente dela; bem no final do filme é indicado que a tia tinha conhecimento da situação. No segundo momento de Daiane a vemos furtar um frasco de xampu de um salão de beleza; ela é pega a perseguida pela cabeleireira que, ao alcançar a menina, a deixa ir. Dolores, a cabeleireira, se tornará ao longo do filme muito próxima de Daiane. Ela pintará seu cabelo de

loiro e o alisar, ela ensinará Daiane a “fazer cabelo” e também a incentivará a denunciar seu tio à polícia.

Sair com Jéssica e Sabrina e ver como elas “se viram” e começar, por insistência própria - uma vez que Jéssica a acha muito nova - a também transar por dinheiro desperta, em alguns sentidos, Daiane. Ela pega o dinheiro e pinta os cabelos, compra um mp3 player, além de acabar por cobrar de seu tio para fazer sexo com ele – uma das cenas mais “violentas” do filme: sem nada de sensual, Daiane pega a nota de cinquenta reais das mãos de seu tio e se vira de lado; ele a penetra, no interior do carro, estacionado em um terreno baldio. Depois ela decide denunciá-lo, apoiada por Dolores e de posse das mensagens e vídeos que fez em seu celular. Sua tia, então, a expulsa de casa e Daiane vai morar com Dolores.

Sabrina, por sua vez, é a personagem sobre a qual menos sabemos. No início do filme ela trabalha na *Pastelaria do China*, no entanto, assim como entregou um salgado sem cobrar a Jéssica, o fará novamente com uma criança que diz ter fome. Ao contrário do que se passou entre as meninas, no segundo momento Seu China percebe que ela deu o salgado e quando ameaça descontá-lo de seu salário, Sabrina se demite aos gritos. Em outra cena Sabrina diz que sua mãe, que estava grávida, a colocou pra fora de casa. Sabrina conhecerá, em um *baile funk*, “Wesley do funil”, conhecido no bairro por ter estourado um carro forte. Desde a primeira noite deles, em que Sabrina diz morar “em um quartinho”, Wesley diz a ela que “mulher minha não mora em quartinho não! Mulher minha tem que ter quarto e sala, ar condicionado e tv de plasma”. Wesley aluga uma casa para Sabrina e passa a mandar dinheiro para ela, mas não vive com ela. Sabrina se apaixonará por ele, ele sumirá por um tempo – tempo em que ela se “virará” saindo com uns caras junto de Jéssica e Daiane -, reaparecerá e ela engravidará dele. Quando ele descobre que ela está grávida, o que conta com muita alegria, mas também insegurança, Wesley não responde com a mesma alegria, chamando-a de vadia e dizendo que, se ela quiser,

ele dá o dinheiro para ela “tirar”, se não quiser, ela que vá embora, pois tudo aquilo (a casa, o dinheiro, a cama em que estavam deitados) é dele. Em cena posterior, Wesley tentará fazer um programa com Jéssica, mas ela se negará alegando que ele é “pai do filho da amiga dela”. Ele, que não aceita nem a criança nem o não de Jéssica, a estuprará no interior de seu carro, ajudado por sua pistola e um homem que o acompanha. Jéssica ficará toda machucada, mas não contará a Sabrina.

Sabrina acabará optando por dar continuidade a gestação. A questão da maternidade é muito forte no filme. Nenhuma das protagonistas tem mãe: a mãe de Jéssica morreu, a de Daiane sumiu, a de Sabrina a rejeitou. Essa situação é colocada como problemática em diversos momentos, como nas duas cenas anti-climax, que parecem um tanto quanto descolada do todo, das três jovens no cemitério, em que Jéssica conta que sua mãe morreu de Aids porque fazia programa e não usava camisinha; na outra cena Daiane e Jéssica conversam sobre o passado de Jéssica com um tom triste, observando os carros passarem na avenida, como esta fazia com sua mãe. De certa forma a questão caminha para uma “resolução” no final do filme: Daiane vai viver com Dolores, que acaba por assumir um lugar de “mãe”, Jéssica arruma um emprego fixo para novamente ter a guarda de sua filha (que é tirada por Andresson por pressão de sua mãe, que chama a personagem de “puta”), ou seja, torna-se ela mesma mãe. No entanto, aquela que decide ter o bebê e criá-lo “sozinha” – exceto pela ajuda de suas amigas Jéssica e Daiane – é a que acaba indo para a avenida. Antes disso, o filme é muito sensível em mostrar Sabrina tentando se virar, entregando panfletos no farol já nos últimos meses de gestação. Nesta cena, ela come pão puro e bebe água, sentada em uma sarjeta. Voltarei a questão da maternidade, tão fundamental no filme quanto na recente filmografia de sua diretora, Sandra Werneck.

O filme é muito rápido, são diversas cenas e, na sua maior parte, elas duram menos de um minuto. Apesar disso, as personagens, pelo menos suas protagonistas, são complexas e o

filme faz questão de afirmar a sensibilidade e capacidade reflexiva delas. Em termos fílmicos, vemos isso expresso nas diversas cenas em que as personagens passam por situações difíceis, e os outros personagens saem de cena, mas a câmera permanece com elas. Mesmo que o objetivo seja reafirmar a emoção mobilizada por aquela situação na personagem, acaba por ser um breve momento de reflexão da personagem e da espectadora. Um exemplo é a cena em que Jéssica vai à casa de Andresson e Dona Jandira na noite de natal e tem sua filha tirada de seus braços; ela encosta no portão e, por alguns instantes, a contemplamos naquela dor, que acaba por ser compartilhada com aquela que a observa. O mesmo acontece quando Daiane ganha o celular de seu tio: aquele primeiro olhar de desconfiança é compartilhado conosco. Ou quando Sabrina e seu filho, que ainda nem nasceu, são rejeitados por Wesley. Essa permanência da câmera faz com que compartilhem muitas dores com essas meninas, o que acaba por criar uma relação de identificação na dor: a dor da personagem, da menina que vive a situação na cena, mistura-se com a dor da espectadora, aquela que assiste a cena.

Algo essencial na fotografia do filme, que espero ter evidenciado ao tentar colocar em palavras, é o lugar dos espelhos como elementos fílmicos e de construção das personagens. Em diversos momentos vemos as personagens por meio do seu reflexo no espelho. Para além de uma escolha fotográfica feita como recurso para dar profundidade às cenas, entre outros, os espelhos possuem um papel dramático, na medida em que, como dito anteriormente, ajudam a construir as personagens. Emblemáticas são as primeiras cenas de Jéssica, Sabrina e Daiane: as três, cada uma em uma circunstância diferente tem uma experiência de deleite e/ou cuidado na frente do espelho. Jéssica dança na laje se olhando no espelho (Imagem 1), o quarto de Daiane é cheio de espelhos (Imagem 2). Na falta de um espelho, Sabrina se olha na tampa metálica da jarra de caldo de cana, para passar batom (Imagem 3). As três, cada uma à sua maneira, cada uma do seu jeito, tem algum prazer ou preocupação que as fazem se olhar no espelho.

Sobre favela, sobre “pedofilia”, adolescentes, “famílias desestruturadas”: reflexões a partir dos discursos sobre *Sonhos Roubados*.

Uma vez apresentado o filme e as minhas impressões sobre ele, falarei sobre os discursos em torno dele. Para tal, utilizarei textos publicados nos jornais e uma breve entrevista, realizada por telefone, com a diretora Sandra Werneck. Um primeiro dado interessante é que a pré-estreia do filme de Sandra Werneck, assim como o de Rudi Lagemann, foi promovida em uma parceria com o jornal *Folha de S. Paulo*, no cinema localizado no interior do Conjunto Nacional (que na ocasião se chamava Cine Bombril), em São Paulo e, também, com a presença de uma jornalista “da casa” para debater. Mas, ao contrário da pré-estréia de *Anjos do Sol*, dessa vez o evento contou com a presença da autora do livro que, assumidamente, deu base ao filme.

Mesmo tendo um resultado de bilheteria muito menor que *Anjos do Sol* – *Sonhos Roubados* teve 26.573 expectadoras, enquanto *Anjos do Sol* teve 79.573⁵¹ – a quantidade de referências a ele nos jornais é considerável. Muitos desses textos foram publicados na ocasião do lançamento do filme no circuito comercial, mas também destacam-se citações a ele um ano antes de sua estreia, ou seja, 2009, em virtude de sua exibição no Festival do Rio, de onde saiu com o prêmio de melhor filme pelo público, e de melhor atriz⁵² para Nanda Costa, pela personagem Jéssica. O filme é também referenciado, posteriormente, em entrevistas e matérias sobre a atriz Nanda Costa, pois ela “estourou” depois *Sonhos Roubados*, sendo convidada a

⁵¹ Fonte: www.filmeb.com.br

⁵² Na minha opinião, as atuação das três protagonistas é, como salientado por outros (um ponto, finalmente!, em que eu concordo com os críticos de cinema que escrevem para os jornais!), o ponto alto do filme. Além do prêmio dado a Nanda Costa no Festival do Rio, ela, Amanda Diniz (Daiane) e Kika Farias (Sabrina) ganharam, juntas, o prêmio de interpretação do Festival de Biarritz. Infelizmente não caberá no texto desenvolver a questão, mas um dado relevante da trajetória do filme é como ele foi bem aceito na França, tendo estreado lá no circuito comercial, sido bem cotado pela crítica local, além de exibido e premiado em festivais.

participar de diversas novelas da Rede Globo, o que também é sublinhado pela diretora como um dado positivo da recepção do filme (Anexo 4)⁵³.

Nanda Costa ficou conhecida popularmente como “musa da classe C”⁵⁴, tendo sido chamada, posteriormente ao filme, para interpretar alguns papéis em telenovelas como uma mulher “da classe C”⁵⁵. É importante salientar que não há nenhuma referência à personagem Jéssica como uma “musa da classe C”, mas, no entanto, o filme é apresentado como uma peça da construção da trajetória da atriz como tal. Neste sentido, podemos entender que a personagem Jéssica, em alguma medida, foi entendida como “musa”. Falo sobre isso, pois expressa, também, uma impressão ampla de entender *Sonhos Roubados* como um filme sobre “favela” ou “comunidade”, como expresso nos textos abaixo retirados de jornais:

“Sandra Werneck quer levar para a telona a sonoridade real das favelas cariocas. O rapper MV Bill e o DJ Malboro estão entre os que vão auxiliá-la na trilha sonora do seu novo longa, *Sonhos Roubados*”⁵⁶.

“Para quem gosta de rótulos, “Sonhos roubados” pode ser enquadrado em algumas categorias de cinema. A primeira, e mais óbvia, é a de filme de favela, aquele gênero que o cinema brasileiro está acostumadíssimo, de “Rio 40 graus” (1955), de Nelson Pereira dos Santos, a “Cidade de Deus” de Fernando Meirelles”⁵⁷.

⁵³ Uma hipótese minha é de que a popularidade, posterior ao filme, de Nanda Costa seja um dos responsáveis pelo notável número de visualizações do filme no youtube (Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=G8QJJm-Jg4>). Corroboram com essa impressão a quantidade considerável de comentários ao vídeo que mencionam a atriz.

⁵⁴ Bastos Moreno, Jorge. “Os novos caminhos de Nanda”. *O Globo*, 08/12/2012, Cad. Segundo Caderno, p. 4.

⁵⁵ Uma experiência interessante para perceber o quão popularizada é esta denominação de Nanda Costa é entrar na página de busca online google (www.google.com) e procurar por “musa da classe c”; aparecerão fotos e reportagens sobre Nanda.

⁵⁶ Reportagem local. “A voz do morro”. *O Estado de S. Paulo*, 08/12/2008, Cad. 2, p. D2.

⁵⁷ Miranda, André. “Amizade, adolescência e favela no olhar da diretora Sandra Werneck”. *O Globo*. 22/04/2010. Cad. Segundo Caderno, p. 2.

“Sandra Werneck extraiu pedras preciosas no mergulho ficcional pela realidade das comunidades cariocas reféns da violência e da exclusão, filmando em Ramos e Curicica”⁵⁸.

O primeiro fragmento é anterior à estreia do filme, mas anuncia que o novo filme de Sandra Werneck trará “a sonoridade real das favelas cariocas”. O segundo, que data de 22/04/2010, ou seja, publicado um dia antes da estreia do filme no circuito comercial, afirma que, “pra quem gosta de rótulos”, o mais “óbvio” dos rótulos que se pode dar a *Sonhos roubados* é de “filme de favela”; o segundo “rótulo” apresentado no texto é de “retrato da adolescência” e o terceiro que, segundo André Miranda, é o almejado pela diretora, é o do sucesso de bilheteria o que, no momento de estreia era vislumbrado, mas não se concretizou. O terceiro fragmento é um ano posterior à estreia do filme e, reparem, faz parte de um texto cujo título é “Jazidas do filão ‘favela movie’”, ou seja, trata-se de um texto sobre este “gênero”.

Não resisto em chamar atenção para a expressão utilizada no último fragmento: “mergulho ficcional pela realidade das comunidades”. A compreensão do filme como um *retrato*, como *realidade*, já não é tão presente como em *Anjos do Sol*, mas sim problematizada por esses textos. Uma questão frequentemente levantada é o fato de Sandra Werneck ter iniciado sua carreira nos anos 1980 como documentarista, para só no começo dos anos 2000 consagrar-se como diretora de filmes de ficção. Mas não há consenso, como podemos perceber nos dois fragmentos abaixo:

“As garotas parecem casos “exemplares”, antes sintomas que personagens; os diálogos são didáticos, o resultado se aproxima do filme de tese, sobre a orfandade das adolescentes brasileiras. (...) Werneck não consegue deixar que a ficção se afirme sobre a origem documental”⁵⁹.

⁵⁸ Fonseca, Rodrigo. “Jazidas do filão ‘favela movie’”. *O Globo*, 30/05/2011, Cad. Segundo Caderno, p.8.

⁵⁹ Callil, Ricardo. “Longa sobre adolescentes tem origem documental”. *Folha de S. Paulo*, 23/04/2010, Cad. Guia da Folha, p. 10.

“Sandra é conhecida como diretora de filmes românticos como *Pequeno Dicionário Amoroso* e *Amores Possíveis*. Mas também é documentarista de *A Guerra dos Meninos*, *Ritos de Passagem*, *Damas da Noite* e *Meninas*, entre outros. Em *Sonhos Roubados* parece desejar a síntese dessas duas vertentes de sua carreira – o romance e a fome do real. A mistura não dá liga. Mesmo porque o romance avança sobre documento e deixa pouco espaço para o que talvez fosse uma desejável e desejada imersão na impureza do real”⁶⁰.

Se há mais Sandra Werneck documentarista ou se há mais Sandra Werneck diretora de ficção (gênero romance) e se a predominância de uma ou de outra faceta da obra da diretora melhora ou piora o filme: esse é o debate. Não há compreensão do filme como *realidade*, pelo menos não por parte dos jornalistas nas 27 referências em jornais que analisei. Inclusive, o momento em que encontrei mais ênfase em um discurso sobre *realidade* foi em uma fala da própria Sandra Werneck e na reprodução, feita por ela, de uma fala da atriz Marieta Severo (que interpreta a cabelereira Dolores), em que fala-se, especificamente, sobre filmar em uma “comunidade” e ter contratado figurantes da própria.

“Todos os figurantes eram das comunidades. Nós percebemos que trabalhar com eles daria uma veracidade incrível à história. Foi o filme que me deu mais trabalho, mas foi também o mais delicioso de se fazer. A gente se sentia em casa e acredito que isso tenha colaborado para o resultado. A realidade foi muito sincera no set. Teve um dia em que a Marieta perguntou: “Gente, isso é filme ou é realidade?” – conta Sandra”⁶¹.

Essa impressão, porém, pela pesquisa que fiz e pela minha própria percepção do filme, foi limitada a quem estava no set durante as filmagens.

Luiz Zanin Oricchio⁶², já citado como aquele que percebe que em *Sonhos roubados* “o romance avança sobre documento e deixa pouco espaço para o que talvez fosse uma desejável e desejada imersão na impureza do real” é um dos únicos que analisei – leia-se um de três – que

⁶⁰Zanin Oricchio, Luiz. “Tom didático enfraquece histórias fortes”. *Estado de S. Paulo*, 23/04/2010, Cad. 2, p. 1.

⁶¹ Miranda, André. “Amizade, adolescência e favela no olhar da diretora Sandra Werneck”. *O Globo*. 22/04/2010. Cad. Segundo Caderno, p. 2.

⁶² *Idem*.

utiliza a expressão “exploração sexual” ao escrever sobre o filme. Um desses textos, inclusive, assinado por Fernanda Ezabella⁶³, usa a expressão no subtítulo “Livro”, em que fala sobre o livro de Trindade (2005), afirmando que os “textos [diários, no caso] surpreendem pelo tratamento dado à questão da exploração sexual”. Ou seja, é o livro que se relaciona à questão da “exploração sexual”. No filme, por sua vez, a mesma jornalista o descreve da seguinte forma:

“Jéssica (Nanda Costa), Daiane (Amanda Diniz) e Sabrina (Kika Farias) são estudantes e moram em comunidade do Rio, onde driblam com humor problemas como a falta de dinheiro e emprego, tráfico de drogas, etc. A prostituição surge como uma saída, embora elas vejam apenas como uma atividade eventual”⁶⁴.

Se no livro é percebida a “exploração sexual”, no filme existe a “prostituição”, que aparece como “saída” – para os problemas enumerados na frase anterior, como a falta de dinheiro e emprego – e, ainda, como “atividade eventual”.

O terceiro texto que traz a palavra “exploração sexual” é o de Anna Flora Werneck, coordenadora da Organização não governamental Childhood Brasil, organização esta que apoiou tanto o livro de Eliane Trindade (2005), quanto o filme de Sandra Werneck. Seu texto foi publicado no jornal *O Globo*⁶⁵, mas apesar de estar no jornal nele é claro que trata-se de uma pessoa engajada, inclusive profissionalmente, com a questão. No entanto, na grande maioria dos textos a percepção de tema central do filme, pelo menos no que diz respeito a nomear as violências que são representadas nele, não é tão simples e coerente como no texto de Anna Flora Werneck. O texto de Luiz Carlos Merton - que divide a página com o texto de Luiz

⁶³ Ezabella, Fernanda. “Werneck filma garotas de periferia”. *Folha de S. Paulo*, 23/04/2010, Cad. Ilustrada, p. E.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ Werneck, Anna Flora. “Sonhos roubados”. *O Globo*. 03/05/2010. Cad. Opinião, p. 7.

Zanin Oricchio, já citado - utiliza as expressões “abuso, estupro e pedofilia”⁶⁶ para falar sobre as relações que são representadas em *Sonhos Roubados*.

A referência à “pedofilia” de Luiz Carlos Merten não é um caso isolado. Há um texto, publicado três dias antes da estreia do filme que tem como título “Pedofilia, agora no cinema”⁶⁷, além de uma matéria sobre Daniel Dantas (que interpreta o tio Peri, o tio de Daiane) em que o crítico Rodrigo Fonseca faz referência a seu papel de “pedófilo” em *Sonhos roubados*⁶⁸.

A percepção do personagem Peri como um pedófilo⁶⁹ aponta, a meu ver, para algumas questões interessantes. Farei um exercício de tentar entender como uma situação que eu entendo “abuso sexual intrafamiliar” é entendida como “pedofilia”. Vale ressaltar, neste sentido, que Landini (2003: S277) percebe, ao analisar a definição “êmica” de pedofilia dos jornais, como “são vários os casos nos quais a pedofilia é utilizada como sinônimo de abuso sexual”. Em relação a percepção de Peri como “pedófilo”, primeiramente, vale a pena ressaltar que na primeira aparição da personagem, na comemoração de 14 anos de Daiane, ele fala – inclusive é a primeira fala da personagem no filme – a ela: “a cada ano você fica mais linda”, mostrando como o seu desejo pela menina só aumenta com o passar dos anos, ao invés de diminuir. Entender Daiane como uma criança e entender seu tio como um pedófilo, de certo modo, a meu ver, soa como reconfortante para alguns que sentem asco pela personagem. Afinal, quem quer se identificar com tal personagem?

⁶⁶ Merton, Luiz Carlos. “Três meninas do Brasil”. Estado de S.Paulo, 23/04/2010, Cad. 2, p. 1.

⁶⁷ Ferreira dos Santos, Joaquim. “Pedofilia, agora nos cinema *O Globo*, 21/04/2010, Cad. Segundo Caderno, p. 3.

⁶⁸ Fonseca, Rodrigo. “A assinatura de um ladrão de cenas”. *O Globo*. 22/04/2010. Cad. Segundo Caderno, p. 2.

⁶⁹ A pedofilia é tomada em sua definição mais simples, que Landini (2003:276) chama de significado dicionarizado: “amor às crianças ou desejo de práticas sexuais e fantasias sexuais com crianças pré-púberes”.

Reconfortante pois esta percepção mascara o que entendo como fundante do desejo desses homens que olham para elas – do tio Peri que olha para Daiane de calcinha pela fresta da porta, do homem que se aproxima de Jéssica no bar (e que diz achar que ela parece ter 20 anos) – para mim o desejo desses homens por essas meninas, longe de algo pontual ou patologizável, fundamenta-se em um valor cultural amplamente difundido: o do corpo jovem como sexualmente desejável. Esse, por sua vez, possui uma história (Kindcaid, 1998), mas raramente é mobilizado para se falar sobre “prostituição infantil” ou “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes” ou mesmo do desejo do personagem tio de Daiane.

O filme apresenta essas meninas de barriga de fora, de calcinha e sutiã (e também só de calcinha); nesse sentido, não apresenta o desejo dos homens que delas se aproximam como “patológico”: está ali, para quem quiser ver, que elas são bonitas, que desejam e querem ser desejadas. A personagem de Daiane menos, sendo caracterizada de forma mais infantilizada, mas nunca desprovida de desejo, seja por um mp3 player, seja por vestir uma calça *jeans* que deixe sua bunda empinada. De modo geral, as personagens de *Sonhos Roubados* não são chamadas de crianças, mas sim de adolescentes, jovens, “jovens mulheres”⁷⁰, o que faz soar ainda mais estranho a caracterização de Peri como um pedófilo. Sociologicamente falando, acho representativo a personagem masculina que causa maior asco por abusar sexualmente daquela que ele deveria proteger – afinal, a relação é entendida como um “incesto”, uma vez que Peri

⁷⁰ Calligaris, Contardo. “Novas mulheres”. *Folha de S. Paulo*, 29/04/2010. Cad. Ilustrada.

ocupa (ou, para aquela que assiste, deveria ocupar) um lugar de “pai” - ser entendido como “pedófilo”. De fato, o pedófilo é o “mostro contemporâneo” (Lowenkron, 2012).

As relações expressas no filme, tão complexas – só não menos que os diários que o inspiraram – raramente são chamadas de “exploração sexual”, a despeito de um discurso militante, como o de Anna Flora Werneck e Carmen Silveira de Oliveira, que apontam o filme como interessante para discutir o tema com a rede de proteção à infância. A própria sinopse curta do filme diz que elas “eventualmente se prostituem”⁷¹. Por que não são “exploradas”? Um esboço de resposta se volta basicamente para dois pontos: a caracterização das personagens que destoa da forma como a infância é concebida – sobretudo a infância que carrega consigo o imperativo da proteção -, a infância inocente (Kindcaid, 1998) e idealizada (Elias, 1998), a infância de *Anjos do sol*, a infância da “exploração sexual”.

Outra questão que faz, a meu ver, com que não haja um entendimento geral de que as relações expressas no filme tratam do fenômeno que é nomeado de “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes” é a falta de diversos elementos identificados em *Anjos do Sol*. Neste sentido, convido minha leitora a, em minha companhia, desconstruir o cenário que construímos no tópico anterior. Relembremos do filme, especialmente das cenas de Jéssica na sinuca e das três jovens andando pelo bar na beira mar. Primeiramente, não há as chamadas “redes de aliciamento”, não há personagens adultas “antagonistas”. Elas saem, juntas, à procura de sexo que possa lhes render algum dinheiro, cerveja, cigarros, pizza, uma aventura. Também

⁷¹ A sinopse curta na íntegra, como divulgada no site da Cineluz (www.cineluz.com.br), produtora do filme: “Jéssica, Sabrina e Daiane sonham como qualquer outra jovem do mundo. Moradoras de uma comunidade do Rio de Janeiro, eventualmente se prostituem para sobreviver e satisfazer seus desejos de consumo. No entanto, mesmo neste quadro de absoluta incerteza e total falta de horizontes, elas teimam em amar, se divertir e sonhar com um futuro melhor”.

não há a percepção de que se trata de um trabalho, muito menos trabalho escravo; a personagem de Jéssica, inclusive, vive uma situação de apaixonamento mútuo com um homem que está preso e que ela conheceu sendo paga para fingir ser sua esposa e lhe fazer visitas íntimas. Esses elementos – rede de aliciamento, passividade da vítima, prostituição como forma de trabalho (muitas vezes escravo) -, apresentados por Landini (2007) como comumente relacionados à “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes”, não estão em *Sonhos Roubados*.

Tive a oportunidade de entrevistar Sandra Werneck⁷², porém rapidamente e por telefone. Infelizmente, hoje olho para a entrevista e percebo, principalmente ouvindo a minha voz hesitante, como ficou evidente a minha inexperiência em entrevistas, ainda mais quando por telefone. Disse “principalmente ouvindo a minha voz trêmula”, mas a maior perda foi não ter percebido de imediato algumas questões nas respostas dela que eu gostaria muito que fossem aprofundadas. Falemos sobre a entrevista em questão (Anexo 4).

Primeiramente perguntei a ela quando tinha começado a se interessar pelo tema do filme. Já imaginava qual seria a resposta dela, pois li diversas vezes essa pergunta e essa resposta nas matérias de jornal que analisei, além de entrevistas publicadas *online*. A resposta de Sandra foi exatamente a que eu esperava, a resposta que eu já havia lido: ao fazer o documentário *Meninas* – documentário que estreou em maio de 2006 e acompanha três adolescentes, de trezes, quatorze e quinze anos, durante o período de gestação –, leu o livro de Eliane Trindade (2005) e resolveu então adaptá-lo em uma ficção.

⁷² Agradeço imensamente à Anna Flora Werneck, coordenadora da Childhood Brasil, por isso. Tentei entrar em contato durante muito tempo com Sandra Werneck, de formas, inclusive, que julgo um tanto quanto invasivas, como por meio de redes sociais, além de mandar e-mails para a sua produtora, sem obter sucesso. Após encontrar Anna Flora Werneck, que me recebeu na Childhood e falou da relação da Organização com o filme, conversa na qual confidenciei a minha vontade e dificuldade em falar com a diretora, ela escreveu um e-mail para o endereço pessoal de Sandra – no qual eu estava copiada – falando a ela sobre a minha pesquisa e a necessidade de entrevistá-la. Neste e-mail, Sandra se dispôs a conversar comigo por telefone.

Eu mobilizei, então, outros trabalhos dela como “A guerra dos meninos”⁷³, documentário de 1991 que lhe deu grande visibilidade - seu primeiro ganhador de prêmios - no qual ela mostra crianças e adolescentes que vivem nas ruas, algumas, inclusive, negociando sexo, e denuncia os grupos de extermínio e a repressão policial que tem como alvo essas crianças. Esse pequeno documentário é baseado no livro homônimo de Gilberto Dimenstein. Menciono também um projeto de documentário, chamado de “Meninas da rua – um filme sobre prostituição infantil”, que data de 1986. Digo que percebo, a partir da pesquisa que realizava sobre sua filmografia, que ela já se interessava pelo tema entre o final da década de 1980 e início dos anos de 1990, mas que, de fato, *Sonhos Roubados* se alinhava mais à abordagem de *Meninas*. Reproduzo um pequeno fragmento do projeto em questão, que integra o arquivo do Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira, para que a minha leitora possa entender porque fiz tal afirmação. Na apresentação do projeto de 1986, Sandra fala que:

“O filme “Meninas de Rua” tratará de uma das mais repulsivas manifestações de violência contra a mulher nas cidades brasileiras: a marginalização da menor de idade e sua decorrente prostituição”

Meu intuito era entender como ela vem pensando sobre o tema, em vista do que eu percebi ter sido uma mudança na forma de abordar a questão, expresso pela diferença de tom entre a sinopse de *Sonhos Roubados* (2010) e o projeto em questão (1986). A resposta me deixou cheia de perguntas:

“Eu não acho que *Sonhos roubados* necessariamente lida com a prostituição infantil, entendeu? Ele lida mais com meninas sem sonhos, meninas sem

⁷³ Um dado que julgo interessante é que “A guerra dos meninos” é a adaptação de outro livro-denúncia do jornalista Gilberto Dimenstein, publicado em 1990. O documentário, feito em outros tempos, com outras leis e sensibilidades, mostra os rostos dessas crianças, de diversas cidades, falando sobre suas experiências, sobre estar na rua. Não foi lançado posteriormente em DVD, também não o encontrei online, de modo que consultei uma única cópia em VHS disponível no acervo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Li em diversas fontes sobre um documentário de Sandra Werneck chamado “Damas da noite” de 1987 que, segundo li, tem como tema principal a “prostituição infantil”. Não falo sobre ele, pois não o assisti. Não o encontrei online e nem há cópia dele no referido acervo consultado.

projetos de vida que para conseguir um trocado aqui e outro ali para sustentar, uma questão de sobrevivência, elas acabam cedendo, entende? Em alguns momentos, mas elas não são garotas de programa, eu não entendo isso...”

Era sobre essa resposta que eu me referia quando disse que não tive a percepção de pedir para Sandra Werneck dizer mais naquele instante. Quando, no dia seguinte, transcrevi nossa conversa, senti que precisava tanto de um esclarecimento para essa afirmação que escrevi para ela, mandando a frase, e pedindo para que ela falasse mais, para não deixá-la ao bel prazer da minha interpretação; falei deste modo para incentivá-la a responder ao e-mail, mas não obtive sucesso. Talvez eu reescreva essas linhas, se um dia chegar alguma resposta. Neste momento, peço licença para, com todo o prazer, interpretá-la.

A minha percepção é de que Sandra Werneck não entende que seu filme seja sobre prostituição infantil, enquanto fenômeno. Quando ela diz que suas personagens “não são garotas de programa”, mas sim que acabam “cedendo”, acredito que o faça por perceber que suas personagens não se caracterizam pela atividade que exercem e mais do que isso, elas não são representativas do fenômeno “prostituição infantil”. Como não obtive resposta, cabe a mim especular o que ela entende como “prostituição infantil” a partir de seus outros filmes. Talvez ela entenda “prostituição infantil” como um trabalho, como uma condição ou como uma situação em que se é necessariamente induzida por um terceiro, ou seja, compartilhe do que vimos ser uma concepção amplamente difundida. Talvez ela perceba que dizer que é um filme sobre “prostituição infantil” ou que o entendimento de suas personagens como “garotas de programa” não faça jus à complexidade das relações e delas mesmas. Mais uma vez estamos conversando com a forma como uma experiência e um fenômeno são construídos socialmente.

O que percebo tanto nos diários de Trindade (2005), quanto no filme de Sandra Werneck passa longe da concepção corrente de “prostituição infanto-juvenil” e, mais ainda, de “exploração sexual de crianças e adolescentes” - como referência dessa concepção, no âmbito dessas páginas, podemos citar o já apresentado Cartão 6 (Imagem 8) da cartilha “*Você precisa*

conhecer essa história – Você precisa MUDAR essa história”, em que a palavra “induzir” aparece duas vezes nas pouquíssimas linhas que ali constam. As relações expressas nas referidas obras – os diários e o filme – fazem mais jus, a meu ver, a percepção de que “em contextos de pobreza, o amor raramente pode ser separado de um mundo de dependências envolvendo reciprocidade, desigualdades e, inclusive, violência” (Piscitelli, 2011: 575). Pensemos, por exemplo, sobre a relação da personagem de Wesley do Funil com Sabrina: é difícil vê-lo como um “cliente”, se tomarmos como base uma concepção “profissionalizante” da prostituição, ainda que não possamos negar que havia uma relação que envolvia sexo e dinheiro; também é difícil pensá-lo como um “namorado”, na concepção romântica de amor, afinal, havia uma relação entre sexo e dinheiro.

Deste modo, podemos afirmar que as relações que estas meninas estabelecem, envolvendo dinheiro, afetos e reciprocidade, relações que estão no livro de Trindade (2005) e no filme de Sandra Werneck, não se “encaixam” nem nas concepções do que seria a prostituição – tomando como exemplo a fala da própria diretora do filme que não percebe “profissionalização” nessas meninas – nem de “exploração sexual” que, como vimos, *Anjos do Sol* se enquadra tão bem. No entanto, por outro lado, as relações expressas em *Sonhos Roubados* se alinham a pesquisas empíricas que consideram as experiências dessas meninas negociando sexo, como vemos expresso na percepção de Landini de que

“vários dos adolescentes [que participavam de uma ONG no litoral de São Paulo] haviam começado a fazer programas sexuais a partir do convite de amigos, em uma festa ou baile do qual estivessem participando ou, até, em busca de um romance (Landini, 2011: 63).

Partindo dessa constatação, Landini mobiliza a percepção de Piscitelli (2005) de que o termo “prostituição”, e a restrição ao “programa”, está longe de dar conta das multiplicidades de trocas – percebidas por ambas as pesquisadoras, ou seja, efetuadas tanto por mulheres adultas, quanto por adolescentes – envolvendo sexo. A meu ver, nomear de “exploração” – ou

seja, o foco no sentido violento da relação, em que há uma explorada e há um explorador – também não nos ajuda a entender o filme de Sandra Werneck, muito menos as múltiplas experiências dessas meninas, pois como afirma Landini - reivindicando o distanciamento de questões morais e a necessidade de pesquisas que deem voz a essas experiências –

“partir da premissa de que toda relação envolvendo sexo entre uma criança ou adolescente e um adulto é, necessariamente, uma relação de abuso ou exploração – deixa obscuro o outro lado dessa equação: as próprias crianças e adolescentes que, de formas diversas, envolvem-se com a troca do sexo por dinheiro” (Landini, 2011).

A adaptação também foi um tema de minha breve entrevista com Sandra Werneck e, também, infelizmente, não consegui aprofundar muito. O roteiro de *Sonhos Roubados* não foi assinado por ela, mas sim por três roteiristas: Paulo Halm, Michelle Franz e Adriana Falcão. Antes de ser uma das 26.573 espectadoras de *Sonhos Roubados* no circuito comercial de cinema, já havia lido o livro de Trindade (2005). Fui ao cinema e, se eu tivesse que definir a minha primeira impressão ao assistir ao filme e reler o livro, depois de assisti-lo mais algumas vezes, é o como as personagens do filme são “amaciadas”, de modo a propiciar compaixão, em momentos em que poderia haver um *conflito de moralidades* entre as personagens e as espectadoras. Exemplo dessa percepção, que se relaciona diretamente às escolhas em relação à adaptação de Trindade (2005) – são as “subversões” ou “infrações” às leis que são cometidas por elas. Enquanto uma das meninas de Trindade (2005) trabalha um tempo vendendo drogas, outra é presa por assalto a mão armada, entre muitas outras “aventuras” descritas nos diários; Jéssica, por sua vez, rouba roupinhas para sua filha Britney, Daiane rouba um xampu, e Sabrina é mandada embora por dar um salgado, sem cobrar, a uma criança que diz estar com fome. Elas furtam, também, em um motel, aos risos, itens de um frigobar.

Duas questões advém dessa percepção. A que, como dito, são feitas escolhas em relação a adaptação do livro e, estas, a meu ver, buscam evitar um *conflito de moralidades* entre as espectadoras de modo geral – no tópico seguinte, ao tratar da circulação de *Sonhos Roubados*,

falarei mais sobre algumas percepções em relação ao perfil dessas espectadoras. Deste modo, o filme não traz os riscos, em suas escolhas narrativas, que poderiam colocar em dúvidas as “boas intenções” de Jéssica, Daiane e Sabrina, mesmo ao cometerem “infrações”, mesmo furtando. A segunda questão presente tanto no filme – especificamente nos itens que essas meninas furtam –, quanto nos discursos dos jornais sobre o filme, em sua própria sinopse e na cartilha sobre a qual falarei no tópico seguinte é a percepção de um desejo específico que é o grande motivador delas, inclusive ao negociarem sexo: os chamados *desejos de consumo*. Menos conflitante é, também, representar adolescentes que *desejam consumir* bens materiais – representação da adolescência já, inclusive, naturalizada em nossa sociedade e criadora de sujeitos – do que meninas que desejam sexo, crochê e bicicleta, por exemplo.

Um dado interessante foi encontrar *online*, em formato de apresentação de slides, um projeto do filme (de quando ele ainda era apenas um projeto) intitulado *Sexo, Crochê e Bicicleta*. No projeto, vemos uma sinopse do que se planejava ser a adaptação de Sandra Werneck:

Sinopse

Jéssica, Sabrina e Daiane são adolescentes que vivem em bairro pobre na periferia do Rio de Janeiro. Jéssica e Sabrina têm 16 anos e são vizinhas. Daiane, 14 anos, vem de uma família de classe média baixa e estuda na classe de Sabrina. As três amigas encontram-se pelo bairro, nos bailes funk, na laje de alguma casa para fumar maconha e convivem com famílias desestruturadas e de baixo poder aquisitivo. Jéssica mora com o avô e tem uma filha cuja guarda compartilha com o ex-namorado. Sabrina vive com a mãe, vários irmãos e agregados em um barraco pequeno e apertado. Daiane vive com duas tias e um tio, por quem foi criada e que a molesta sexualmente.

Jéssica e Sabrina se prostituem eventualmente para descolar algum dinheiro. Certo dia são acompanhadas por Daiane que passa a fazer programas por conta própria. Cada uma cultiva um sonho: Jéssica, intensa e explosiva, sonha ser dançarina profissional; Sabrina quer constituir família mas vive às voltas com romances intensos com rapazes envolvidos com o tráfico de drogas. Daiane, perturbada pelo abandono dos pais e pelo abuso sexual do tio, é a mais frágil do grupo: sonha com uma luxuosa festa de 15 anos para dançar a valsa com o pai verdadeiro.

No entanto, a brutalidade de suas vidas sempre apresenta novos obstáculos à realização desses sonhos. Após uma frustrada tentativa de casamento, Jéssica participa de um assalto. Ao ser presa, perde a guarda da filha mas preserva sua dignidade: depois de solta não aceita casar-se com um cliente apaixonado. Sabrina perde uma quantidade de drogas e, para pagar a dívida, envolve-se em várias situações de risco. Liga-se a um assaltante poderoso que lhe promete uma vida rica, mas desaparece quando Sabrina engravida. Daiane, mais ingênua e infantil, assume a prostituição e amadurece de maneira amarga. Continua a procurar o pai e não poupa esforços para realizar sua festa de 15 anos, que inclui a chantagem a clientes e ao próprio pai.

Apesar de abusos e injustiças, e de serem constantemente exploradas e desvalorizadas, essas jovens não desanimam e continuam a viver com intensidade, entregues à própria sorte. Cada uma a seu modo realiza seus sonhos dentro de suas mínuas possibilidades e não perdem a esperança no futuro.

Elas “convivem com famílias desestruturadas”. Jéssica “preserva sua dignidade: (...) não aceita casar-se com um cliente apaixonado”; “Daiane, mais ingênua e infantil, assume a prostituição e amadurece de maneira amarga”. Mesmo nesse contexto de “brutalidade”, ao fim da história, “cada uma realiza seus sonhos dentro de suas minguadas possibilidades e não perdem a esperança no futuro”. Mencionei esta apresentação do filme na entrevista com Sandra Werneck (Anexo 4). Me preparando para tal, decidi dizer que o filme era menos “brutal” do que a sinopse que encontrei no projeto [escrito no momento de captação de recursos para o filme], me referenciando a palavra utilizada no próprio texto. Ela disse que não quis entrar na questão do tráfico de drogas, pois “queria falar mais da situação de cada uma delas, e no final, também falar como, de alguma maneira, elas se apoiam, tem uma questão da amizade que é muito forte no filme”.

Sandra Werneck afirmou em uma entrevista que “o filme não julga”⁷⁴. Mesmo antes desse documento, mesmo se tivesse lido a frase antes de assistir ao filme, ainda assim ela me soaria problematizável: a escolha de um tema, escolher como e com quem vai filmar, escolher para que situações a câmera apontará, já é, a meu ver, tão cheia que julgamentos e escolhas (que advém desses julgamentos), quanto a minha posição ao escolher um tema de pesquisa, uma orientadora e uma instituição para desenvolvê-la. É algo a ser sublinhado como a diretora e as roteiristas conseguiram adaptar os diários de forma a manter a complexidade das trocas feitas por essas adolescentes que envolvem sexo, dinheiro e afetos. No entanto, não podemos ignorar que há concepções de “família estruturada” e “família desestruturada” (termo que apareceu em inúmeros textos de jornais sobre o filme, quando não encontrei “famílias disfuncionais”), do que é uma “dignidade preservada” e uma “dignidade perdida”, do que é uma “gravidez” e uma

⁷⁴ Miranda, André. “Amizade, adolescência e favela no olhar da diretora Sandra Werneck”. *O Globo*, 22/04/2010. Cad: Segundo Caderno, p. 02)

“gravidez precoce”, concepções estas presentes no discurso da diretora e que subjazem o filme perceptível em, por exemplo, a centralidade da questão da maternidade da narrativa das três personagens - o “problema” que é uma adolescente ser mãe, o “problema” que é uma adolescente sem mãe -, além das infrações que essas meninas cometem, como dito.

O crítico de cinema André Miranda afirma que *Sonhos Roubados* apresenta uma “vigorosa reflexão sobre a imagem da periferia no cinema nacional”, porque “rejeita obviedades sociológicas”⁷⁵. Ao jornalista falta o conhecimento de que existem Sociologias, assim, no plural, e que, para algumas delas, a qual me coloco como representante, não existem “obviedades sociológicas” e sim questões que são construídas como “óbvias” e, cuja construção como tal, a pesquisa de cunho sociológico, busca compreender. Um exemplo de questões de são construídas como “obviedades” é olhar para essas personagens e perceber que, se elas se envolvem no mercado do sexo porque tem diversos “problemas”, como “gravidez precoce” e “famílias desestruturadas” e que o desejo delas é por consumir bens materiais apenas, *porque é isso que todas as adolescentes desejam*. *Sonhos Roubados* é um filme que possibilita diversas interpretações e essa é a “óbvia”, corrente nos jornais e no discurso da própria diretora.

É como se, diante da diversão, do prazer, da violência, da escassez, do sexo, do desinteresse pelo conhecimento escolar, dos pequenos furtos, fosse necessário retirar o *Sexo*, *crochê e bicicleta* e afirmar que elas tiveram seus *Sonhos Roubados*.

⁷⁵ Miranda, André. “Meninas (e diretora) em tempos de madureza”. *O Globo*, 02/10/2009, Cad. Segundo Caderno, p. 04.

Sobre a barriga de fora: reflexões a partir dos usos de *Sonhos Roubados*

Percebo que, exatamente por possibilitar múltiplas interpretações, *Sonhos Roubados* teve uma circulação muito mais restrita do que *Anjos do Sol* nos meios em que se debate as violências a que são submetidas crianças e adolescentes. Tive a oportunidade de ter uma conversa informal com Anna Flora Werneck, coordenadora de programas da Childhood Brasil, que é referenciada como uma das patrocinadoras/apoiadoras do filme. Sobre a parceria com o filme, Anna Flora Werneck conta que a Childhood Brasil investiu cem mil reais e, como contrapartida, fizeram algumas sugestões em relação ao roteiro. Infelizmente, o roteiro com as anotações e comentários não foi encontrado, a despeito do esforço da coordenadora para que eu acessasse esse material. No entanto, Anna Flora Werneck diz lembrar-se que um dos pedidos da Organização foi que fosse colocada a cena do Conselho Tutelar. A cena em questão é de Jéssica, depois de ter perdido a guarda de sua filha para o pai Andresson e a mãe dele, Dona Jandira. A avó da criança justifica querer afastá-la de Britney por ela ser é uma “puta”. A jovem vai, ainda de madrugada, para a porta do Conselho Tutelar, sendo a primeira da fila. Vemos o dia amanhecer, várias pessoas se enfileirarem atrás de Jéssica e, quando o Conselho Tutelar finalmente abre, junto com o dia que amanhece, ela é proibida de entrar em virtude de suas roupas: ela veste um *shorts* e um blusa que deixa sua barriga de fora. Corta. Uma cena de Jéssica com o olhar choroso no ônibus, voltando para casa. A meu ver, é uma cena importantíssima do filme.

Infelizmente, não é apenas no Conselho Tutelar que Jéssica é impedida de entrar em virtude de sua barriga a mostra. Conversando tanto com Anna Flora Werneck, quanto com

Carolina Padilha, ex-consultora de programas da Childhood Brasil⁷⁶, sobre a circulação dos filmes que estava pesquisando, ambas me falaram do amplo uso de *Anjos do Sol*, dado também presente na entrevista com Carmen Silveira de Oliveira, para “sensibilizar” trabalhadores de grandes obras para a questão da “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes”. Quando perguntei às duas sobre os usos de *Sonhos Roubados*, ambas salientaram o fato do filme ser muito interessante, mas para ser usado em outros contextos. Por que não em grandes obras? Apareceu, então, na fala delas a dificuldade de exhibir e discutir *Sonhos Roubados* em função do filme, segundo Anna Flora Werneck, suscitar questões que possibilitam diversas interpretações o que, portanto, demandaria uma pessoa preparada para tal, de modo que, por exemplo, seria mais difícil – comparando a *Anjos do Sol* - discuti-lo com o auxílio de uma cartilha. Anna Flora Werneck, assim como Carmen Silveira de Oliveira e Carolina Padilha, desconhecem a existência de materiais – como cartilhas, por exemplo - para debater *Sonhos Roubados*⁷⁷.

Como dito, Carmen Silveira de Oliveira citou *Sonhos Roubados*, juntamente com *Cinderelas, Lobos & Príncipe Encantado* (Dir. Joel Zito Araújo, Brasil, 2008) e *Lilya Para Sempre* (Dir. Lukas Moodysson, Suécia/Dinamarca, 2002) como outros filmes indicados – além de *Anjos do Sol* - “protagonista” da entrevista em questão - para discutir “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes”. Encontrei a mesma relação de filmes em uma cartilha

⁷⁶ Estive no escritório da Childhood Brasil, em São Paulo, para conversar com Anna Flora Werneck. A conversa, foi gravada e extremamente interessante; fui apresentada aos programas da Childhood Brasil e conversamos sobre os usos de *Anjos do Sol* e *Sonhos Roubados* pela Organização, além dela me contar sobre a parceria feita com Sandra Werneck. Infelizmente, não apresento a transcrição da conversa, pois tive meu gravador furtado antes que pudesse descarregar os arquivos. Felizmente, eu havia feito anotações e é a elas que faço referência. Com Carolina Padilha tive uma conversa informal durante um café – o encontro foi promovido e contou com a presença de minha orientadora Tatiana Savoia Landini. Apresentei a ela minha pesquisa e conversamos, sobretudo, sobre as experiências dela de exhibir *Anjos do Sol* e *Sonhos Roubados* em projetos de intervenção que visavam debater a “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes”.

de doze páginas intitulada “Sugestões de como abordar nas empresas o tema do enfrentamento da exploração sexual contra crianças”⁷⁸. A cartilha apresenta a sinopse⁷⁹ dos seis filmes, acompanhada de palavras-chave que representam “temas que podem ser debatidos nesse filme”. Reproduzo para a minha leitora uma imagem da tabela da lista de filmes sugeridos pela cartilha:

Alguns filmes podem ajudar em debates, palestras etc.

Anjos do Sol (Direção: Rudi Lagemann) – Este filme conta a história de Maria (Fernanda Carvalho), uma jovem nordestina que, aos 12 anos, foi vendida pela família a um cafetão. Maria vai parar numa casa de prostituição na Amazônia, perto de um garimpo, onde passa meses sendo abusada sexualmente. Maria consegue fugir. Mas, na fuga, chega ao Rio de Janeiro e volta a ser explorada sexualmente.

Temas que podem ser debatidos nesse filme: Pobreza, Extrema, Tráfico para fins de exploração sexual (internacional ou interno), pornografia, estupro.

Sonhos Roubados (Direção Sandra Werneck) – Sonhos roubados conta a história das amigas Jéssica (Nanda Costa), Daiane (Amanda Diniz) e Sabrina (Kika Farias), moradoras de comunidade no Rio de Janeiro. Elas são levadas à exploração sexual como meio de conseguir renda e poder de consumo.

Temas que podem ser debatidos nesse filme: Exploração sexual

Cinderelas, Lobos & um Príncipe Encantado (Direção: Joel Zito Araújo) – Esse filme conta a história de mulheres que são levadas a atravessar as fronteiras internacionais na busca pelo príncipe encantado e de uma vida perfeita, fora do Brasil e longe da pobreza. Chegando ao destino, são encaminhadas ao mercado de exploração sexual.

Temas que podem ser debatidos nesse filme: Tráfico para fins de exploração sexual (internacional ou interno), turismo sexual, pedofilia.

Lilya Para Sempre (Direção: Lukas Moodysson) – Este longa fala de Lilya (Akinshina), uma jovem moradora da ex-União Soviética, que aos 16 foi abandonada pela mãe. Triste e sem dinheiro, Lilya se conhece e se apaixona por Andrei, que a chama para ir com ele para Suécia. Lá, Lilya é estuprada, violentada e explorada sexualmente.

Temas que podem ser debatidos nesse filme: Pobreza, Tráfico para fins de exploração sexual (internacional ou interno), pornografia, estupro.

Como não resisti e adiantei a minha leitora no tópico anterior, a cartilha explica tudo o que vivem as três protagonistas de *Sonhos Roubados* pela necessidade de “conseguir renda e poder de consumo”.

⁷⁸ Carmen Silveira de Oliveira assina a cartilha como Secretária de Promoção dos Direitos da Criança e do Adolescente; esse dado, a meu ver, permite dar o pulo que dei entre ela citar essa filmografia na entrevista e a análise da cartilha, em que consta a mesma lista de filmes. A cartilha foi consultada pela última vez em 13/10/2014 no endereço http://empresascontraexploracao.com.br/downloads/cartilha_sugestoes.pdf

⁷⁹ Acredito que essas sinopses tenham sido escritas para a cartilha em questão, pois são distintas de todas as outras que acessei, inclusive das consideradas “oficiais”, por serem as disponibilizadas pelas distribuidoras dos filmes.

O que acho especialmente interessante na filmografia indicada é o fato de que, com exceção de *Sonhos Roubados*, todos os outros títulos indicados tem como centralidade narrativa a questão da *mobilidade*, expressa, também, por sua possibilidade de discutir “tráfico para fins de exploração sexual (internacional ou interno)”. O documentário *Cinderelas, Lobos & Príncipe Encantado*, inclusive, não tem como foco crianças e adolescentes, mas sim mulheres adultas. A própria sinopse apresentada na cartilha afirma ser um “filme [que] conta a história de mulheres que são levadas a atravessar as fronteiras internacionais na busca pelo príncipe encantado e de uma vida perfeita, fora do Brasil e longe da pobreza”. Encontrar este filme em uma lista que objetivamente busca apresentar, como expresso em seu título, “sugestões de como abordar nas empresas o tema do enfrentamento da exploração sexual contra crianças” aponta, a meu ver, para a “infantilização” – no sentido de alinhá-las a categorias que são socialmente atribuídas ao “infantil”, como a impossibilidade de consentir, inocência e vulnerabilidade - dessas mulheres (“negras”, “pobres”, “nordestinas”) que se envolvem com homens (“brancos”, “ricos”, “europeus”) e acabam migrando em busca de possibilidades. Percebemos, deste modo, algo próximo ao que Lowenkron expõe ao analisar, na fala de ministros em uma decisão do Supremo Tribunal Federal, quais são os “critérios⁸⁰ que definem os limites da *menoridade* [sexual] além da idade” (2007: 724). Encontrar o filme *Cinderelas, Lobos & Príncipe Encantado* nessa lista, a meu ver, ajuda a evidenciar, parafraseando a autora, *quais são os critérios que definem uma vítima de exploração sexual comercial de crianças e adolescentes para além da idade*. Relacionados este a gênero e moralidades generificadas, a classe e situação social, entre outros.

Como contraponto, proponho pensarmos em um filme que não está entre os

⁸⁰ No texto em questão, os critérios delimitados pela autora são gênero e classe, a relação entre a adolescente e o homem adulto, além da percepção da dimensão performativa da idade.

sugeridos pela cartilha. Bruna Surfistinha, filme brasileiro de 2011 que *ficciona* a autobiografia de Raquel Pacheco, e foi dirigido por Marcus Baldini: a protagonista do filme começou a fazer programa aos 16 anos, no entanto a palavra exploração sexual quase nunca é relacionada ao filme, também expressa na sua ausência nas cartilhas. Há, no entanto, outra palavra, que por sua vez, nunca é relacionada ao filme *Sonhos Roubados*: a sinopse de *Bruna Surfistinha* diz que Bruna, “um dia tomou uma decisão surpreendente: saiu de casa e resolveu virar garota de programa”. A personagem Bruna, ao contrário de Maria, Jéssica, Sabrina e Daiane, talvez por não ser pobre, talvez por ter escrito sua própria história (adaptação de uma autobiografia), talvez por ter se tornado *sex symbol*, talvez por isso e muito mais, mesmo adolescente, é capaz de tomar decisões. Percebemos, portanto, que são muitos os critérios *além da idade*.

Voltemos a filmografia em questão. A meu ver ela reforça a percepção, expressa no capítulo anterior, de que há uma centralidade da *mobilidade* – expressa pelo “tráfico para fins sexuais” e o “turismo sexual” – na construção da “exploração sexual”⁸¹. Esta, como dito, alinha-se a percepção, em diversos âmbitos, de que existem violências “mais violentas” e, portanto, cujo enfrentamento torna-se primordial.

Outro dado, porém, apareceu na fala de Anna Flora Werneck e, sobretudo, de Carolina Padilha, dado que me fez afirmar que não foi apenas no Conselho Tutelar que Jéssica não conseguiu entrar por estar com a “barriga de fora”: segundo elas seria difícil exibir *Sonhos Roubados* em alguns contextos (no caso ela se referia especificamente às ações com

⁸¹ Acredito ser significativo dessa percepção o fato de que encontrei uma referência à exibição de *Sonhos Roubados* na abertura de uma mostra sobre “tráfico de pessoas”. A meu ver, uma questão que não é tratada pelo filme, mas que mostra uma aproximação, promovida socialmente, entre “exploração sexual” e “tráfico de pessoas”. Sobre a exibição em questão: <http://www.sjcdh.ba.gov.br/noticias/mostra-de-cinema-sobre-trafico-de-pessoas-segue-ate-a-proxima-quarta>

trabalhadores de grandes obras⁸², portanto, “alguns contextos”, explicitamente traz “alguns expectadores/ algumas expectadoras”), em virtude do filme ter cenas em que suas protagonistas – Jéssica, Daiane e Sabrina – aparecem com pouca roupa, de *lingerie*, de biquíni e, inclusive, nuas e transando. O risco seria, portanto, aquilo que “deveria” causar asco, causar excitação. Esbarrar-se-ia na percepção de que não são apenas esses *monstros*, tão pontuais em sua crueldade e dissimulação, que se interessam sexualmente por adolescentes. Projetar Maria, certamente, traz menos conflito neste sentido; lágrimas de crianças suscitam menos dúvidas que adolescentes em *lingerie*. Creio eu, no entanto, que tal atividade seja feita no sentido de que esses homens fiquem atentos e negociem sexo com mulheres adultas – ou seja, dentro da legalidade – e não com crianças e adolescentes. Exibir *Anjos do Sol* não colocaria dúvidas de que fazê-lo é uma violência. Mas será que esses homens, nos bares, bordéis, nas ruas, encontram/encontrarão apenas Marias acorrentadas?

Passo longe de ignorar que *Sonhos Roubados* possui uma circulação de relevância nos meios de enfrentamento à “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes” – é por essa circulação, inclusive, que ele foi tomado como meu objeto de análise. Mas busco salientar que há diferenças significantes nesta circulação, se comparado a *Anjos do Sol*. E a circulação, por sua vez, muito mais pautadas em questões relacionadas à moralidade e à construção, de fundamento moral, de uma violência e suas vítimas e algozes. Um exemplo é que, recentemente (em maio de 2014), assisti a *Sonhos Roubados* em uma exibição especial em virtude do dia 18 de maio – Dia Nacional de Enfrentamento à Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes –

⁸² Alguns resultados da interessante pesquisa feita pela *Childhood Brasil* sobre trabalhadores de grandes obras e “exploração sexual”, com participação tanto de Anna Flora Werneck, quanto de Carolina Padilha, pode ser acessada no seguinte endereço (último acesso em 13/10/2014):

<http://www.childhood.org.br/wp-content/uploads/2014/03/Homens-por-tras-das-grandes-obras.pdf>

no âmbito da mostra “Cine Direitos Humanos”. A sessão aconteceu no Espaço Itaú de Cinema, localizado no Shopping Frei Caneca, na região da Avenida Paulista, em São Paulo. Apesar de gratuita e contar com a presença de um grupo de vinte adolescentes do Projeto Pixote, não podemos ignorar quem é o público dessa sala de cinema e, especialmente, de mostras sobre cinema e direitos humanos. Sinto-me representativa desse “gênero” de espectadora: a branca classe média escolarizada paulistana⁸³. Diferente dos trabalhadores de obras, sem dúvida, mas, será que menos passível de “sexualizar” aquelas personagens cujo exercício da sexualidade – principalmente a que é negociada com pizza, dinheiro, cigarros, casa e “tv de plasma” – deve ser entendida como uma violência? Eu, pessoalmente, duvido, mas esse parece ser um dos pressupostos. Na sessão de *Sonhos Roubados* em uma mostra sobre “tráfico de pessoas”, já referenciada na nota de rodapé 48, “a plateia foi composta por estudantes, sociedade civil organizada e representantes do poder público”. Se a pré-estreia em São Paulo foi no cinema localizado no interior do Conjunto Nacional, na Avenida Paulista, no Rio de Janeiro *Sonhos Roubados* teve uma “pré-estréia beneficente” no Cinema Leblon.

Já com as luzes acesas...

Confronto, então, a recepção do filme pelos críticos de cinema que escrevem para jornais, com um dado de recepção de uma sessão que promovi, juntamente com Tatiana Savoia Landini, de *Sonhos Roubados* para um pequeno grupo de adolescentes, educadoras e educadores de uma ONG no litoral paulista. Eu tinha acabado de ingressar no mestrado e, sinceramente, tinha pouca ideia para onde caminharía minha discussão sobre os filmes,

⁸³ Digo isso por constatação empírica, porém não sistematizada: como moradora e frequentadora assídua dos cinemas da região da Avenida Paulista há mais de uma década.

sobretudo, em relação a *Sonhos Roubados*. Terminado o filme, já com as luzes acesas, uma das jovens – que inclusive cresceu na mesma região que Natasha, do livro de Trindade (2005)⁸⁴ – afirma “daí eu penso, uma menina assim, que é gorda, feia, como ela faz?”. Esta, na espontaneidade de sua fala, passou longe de fugir de algumas questões suscitadas pelo filme e, muitas vezes ignoradas no debate sobre adolescentes no *mercado do sexo* (Piscitelli, 2005): a relação entre demanda e oferta nas trocas sexuais. Seu olhar não foge ao considerar o desejo que é projetado nessas meninas, projetado nela mesma – o aspecto relacional do mercado do sexo - e como ele se torna um capital em um ambiente de escassez de outros capitais, como o econômico e o escolar. O fato de, muitas vezes, quando estamos falando de adolescentes no mercado do sexo – tão impactante para a moralidade da leitora dos diários organizados por Trindade (2005) e que percebo que *Sonhos Roubados* não deu conta de adaptar em toda a sua complexidade -, a vítima em questão é uma jovem de 16 anos que afirma, sobre fazer um curso de informática – profissionalizante talvez, visto por alguns como a *salvação que essas jovens precisam*, só depois, claro, de uma *família estruturada* - “não me interessa por nada desse negócio: telefone, televisão, rádio, carro, moto. Meu negócio é bicicleta, crochê e sexo. E assim está tudo de bom”⁸⁵. Se a recepção do filme assume que essas meninas tem desejos, como mostrado, muitas vezes não percebe desejos para além dos chamados “desejos de consumo”, estes mesmo historicamente relacionados às adolescentes. Se o filme permite esse tipo de interpretação, aquela que se depara com o complexo Diário de Natasha – ou com a fala de sua conterrânea - se encontra contra a parede, encarando suas próprias concepções, suas

⁸⁴ Justifico a escolha do diário de Natasha para abrir este capítulo, pela força e espontaneidade da reflexão sobre seu próprio cotidiano. Se pudesse recomendar alguma bibliografia à minha leitora para contextualizar a minha reflexão, seria o diário de Natasha.

⁸⁵ Diário de Natasha (Trindade, 2005:30).

moralidades tão naturalizadas, todas as “obviedades”, diante de uma enxurrada de muitos outros desejos.

Imagens

da

“exploração sexual
comercial de crianças e
adolescentes”

Gostaria de começar este capítulo compartilhando uma experiência. Em dezembro de 2013 tive a feliz oportunidade de participar do I Fórum Mundial de Direitos Humanos, realizado em Brasília. Fui ao Fórum acompanhada das educadoras, educadores e adolescentes da ONG Projeto Camará; éramos um grupo de aproximadamente quarenta pessoas e estávamos lá para aprender e compartilhar as experiências do Projeto, em uma atividade prevista pelo Fórum, inclusive do projeto de cine debate no qual eu estive diretamente envolvida por oito meses. O combinado entre o grupo era que, uma vez todas e todos com a programação na mão, poderíamos assistir às atividades que nos interessassem; já no primeiro dia vi na programação a exibição, seguida de debate, de uma breve animação produzida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Direito Especial da Criança e do Adolescente da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, feita com o intuito de ser utilizada por educadoras para tratar da violação de direitos de crianças e adolescentes e abordar a importância do Conselho Tutelar.

Naquela manhã fui a tal exibição acompanhada de algumas adolescentes que se animaram com o meu convite e, principalmente, pelo fato de tratar-se de um filme naquele contexto sobrecarregado de conferências. O filme, em linhas gerais, era inspirado na história de “João e Maria” dos irmãos Grimm, inclusive, chamava-se *João e Maria do Brasil*. João e Maria, no contexto do filme, eram duas crianças de aproximadamente 8 e 10 anos, pertencentes à classe média baixa carioca. Seus pais tinham acabado de se separar em virtude da “drogadição” do pai e, por estar sozinha, a mãe tinha que ter dois empregos. As crianças eram cuidadas por uma vizinha, mas reclamavam para a mãe que queriam ir à praia; ela se justificava dizendo que não tinha tempo, mas tentaria. Um dia, na saída da escola, um homem aparece e começa a elogiar aquelas crianças, dizendo que elas eram muito bonitas e que deveriam estar na praia e não ali. No dia seguinte ele volta à porta da escola e as crianças aceitam ir à praia com ele. Ele as leva a um apartamento – no apartamento ouve-se falar em dólares, em “gringos” -; ele oferece drogas às crianças e tenta fotografá-las nuas. Maria consegue então ligar para sua mãe, que as resgata

junto com a polícia. A família, novamente reunida e aliviada após o resgate, se encontra agora no Conselho Tutelar. A mãe e o pai prometem que cuidarão melhor de João e Maria. Termina o filme com a apresentação, em forma de texto, de alguns trechos do ECA.

Acende a luz. A minha vontade mais latente era pedir desculpas às adolescentes que estavam comigo, às quais tinha dito que podia ser interessante e legal estar ali. Passado esse constrangimento comecei a ficar intrigada e eu, que não costumo me sentir à vontade para falar nesses contextos sem um texto na mão, levantei minhas mãos mesmo vazias. Eu tinha uma questão e a fiz: “que pesquisa foi feita para a elaboração desse filme? Em que dados ele se sustenta?”. A resposta veio de um integrante do grupo “a gente se inspirou na realidade!”. A essa altura meu constrangimento e interesse iniciais converteram-se em um mal-estar que resolvi compartilhar ali mesmo. Levantei novamente a mão e contei para as pessoas presentes e o grupo que havia elaborado o filme que eu havia sido criada por uma mãe “sozinha” como a do filme, inclusive ajudada por outras mulheres, como a filme e talvez como outras pessoas ali presentes. E que aquele filme havia me ofendido não apenas intelectualmente, mas também pessoalmente. Vi uma configuração familiar ser estigmatizada e colocada como desencadeadora das chamadas “situações de vulnerabilidade”. E isso doeu; e essas páginas advêm, também, não só da percepção, como da *sensação* de dor que um discurso de “proteção” e “direitos” pode causar pela via da estigmatização.

O argumento do breve filme - como eu acredito estar claro na descrição, mesmo pouco detalhada - culpava a mãe que trabalhava em dois empregos e não tinha tempo de levar suas crianças à praia pela situação de violência que seus filhos vivenciariam caso não tivessem sido tão magicamente resgatados. O pai também era culpado. Desencadeou toda a situação ao adquirir um vício e abandonar sua família; sem o dinheiro do seu trabalho, a mãe precisava

trabalhar e não podia cumprir sua “óbvia” função de cuidar. As crianças eram inocentes, como cabe a elas serem.

Pierre Sorlin, ao falar sobre as dificuldades na leitura de filmes, coloca a seguinte pergunta: será que assistindo diversas vezes a um filme podemos separar o que há nele dirigido às emoções da espectadora, do que é puramente informativo e, portanto, pode ser mensurado e verificado? (1985: 32). Em seguida à pergunta vem a afirmação de que esse tipo de investigação parece arriscada e pouco compatível com o estudo do cinema.

Comecei esse capítulo com a experiência de assistir a um filme pela primeira vez. O fiz com dois intuitos: primeiramente, falar sobre as emoções que são mobilizadas por um filme, a partir das emoções que esse pequeno filme mobilizou em mim. Trata-se, portanto, do que formalmente poderíamos chamar de uma discussão de cunho metodológico. Meu segundo e principal interesse é falar sobre questões relacionadas à moralidade que perpassam e são naturalizadas por um discurso que busca proteger crianças e adolescentes, especialmente das violências sexuais. Neste sentido, podemos aproximar *Anjos do Sol*, *Sonhos Roubados* e *João e Maria do Brasil*. Começemos pelo primeiro ponto.

Àquela questão colocada, Sorlin (1985) responde tendo em vista duas posições por parte das historiadoras e historiadores (para quem ele escreve, a despeito da obra em questão chamar-se, originalmente, *Sociologie du cinéma*) quando estes trabalham com filmes: a primeira buscaria nos filmes o que há de “puramente” documental e assim o tomaria como fonte; a segunda forma de trabalhar reflexivamente com filmes “considera as realizações fílmicas como conjuntos, em que a inserção de cada elemento é revestida de uma significação e busca apreender os esquemas que promovem essa vinculação, na organização das distintas

partes do filme”⁸⁶ (1985: 37). Sorlin é adepto dessa segunda vertente, assim como eu. Tal forma de entender, longe de desconsiderar a “emotividade” do filme, assim como as emoções que este desperta na espectadora, busca, sobretudo, entender quais são os elementos do filme que as mobilizam. Não há, portanto, uma separação entre o que é “informativo” e o que é “afetivo”; há o entendimento que os afetos informam.

A análise que proponho, longe de buscar “anular” as emoções que esses filmes produzem em mim, busca indagar “o que faz com que eu sinta isso?” e, para além, “que tipo de emoção essa cena quer mobilizar?”. Outro caminho concomitante foi pensar como as personagens eram construídas nos filmes que analisei: quem era Maria? O que a personagem expressava sobre si mesma? Como as outras personagens se relacionavam com ela? Esses são alguns exemplos de questões que fiz às imagens.

Deste modo, o distanciamento, tão necessário e ainda pouco aplicado no campo de estudo das violências sexuais contra as crianças (Landini, 2007) veio de um entendimento dos filmes como construtos sociais. Para além disso, o próprio fenômeno nomeado de “exploração sexual de crianças e adolescentes”, ou seja, o sexo comercial envolvendo crianças/ adolescentes e adultos, em si, foi tomado como uma construção, de modo a evidenciar que tal forma de entender o fenômeno, assim como nomeá-lo de “exploração”, portanto, percebendo-o em uma chave em que há exploradas e exploradores, devem ser problematizados. Ou seja, longe de tomar a relação expressa por essa nomeação como um dado, busquei compreender quais relações eram apresentadas nesses filmes e, a partir dessas obras de ficção, na busca pelo entendimento dos discursos com as quais elas se alinhavam – em que a pesquisa feita para a escritura do roteiro é, a meu ver, um dado privilegiado – e como estes eram recebidos pelos

⁸⁶ Tradução livre do espanhol.

jornais e pelo movimento de enfrentamento à “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes” podiam ser dados interessantes para pensar sua relação com as concepções do fenômeno. Como parte de um discurso social mais amplo, em que sexualidade e poder encontram-se imbricados, busquei compreender que sujeitos são produzidos (Foucault, 2006) no âmbito do discurso sobre “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes”. Compartilho com Weeks a percepção de que

“A importância do argumento de Foucault sobre a relação entre sexualidade e poder é que ele questiona fundamentalmente a ideia de que a regulação social submete ao controle tipos preexistentes de ser. O que, de fato, ocorre é uma preocupação social generalizada com o controle da população faz surgir uma preocupação específica com tipos particulares de pessoas, que são simultaneamente evocadas e controladas dentro do complexo “poder-saber” (2010: 52).

A grande questão é: que sujeitos e relações são produzidas e reproduzidas por esses discursos? É neste sentido afirmo que não se trata apenas de *realidades ficcionadas*, mas também e, sobretudo, de *ficções realizadas*. Deste modo, as imagens não constituem meras ilustradoras da narração e dos diálogos, mas são percebidas como um discurso que produz e que pode evidenciar algumas questões, sobre nós, sobre a sociedade, uma vez que, como diz Sylvia Cauby Novaes, os filmes são “(...) documentários preciosos sobre nosso imaginário, sobre nossos valores e aspirações” (2009:53). Claudine Herzlich afirma que o objetivo do estudo das representações é “evidenciar o código a partir do qual se elaboram significações ligadas às condutas individuais e coletivas” (1991: 28). Nesse sentido, pode-se afirmar que os meios de comunicação desempenham um papel importante na formação de opinião da população em geral sobre a violência sexual, justificando, portanto, seu estudo sociológico. Tendo como objetos filmes que “informam” – dado os usos e a circulação deles - sobre a “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes”, percebo o quanto eles participam de uma complexa relação entre produção/formação de opinião sobre o fenômeno, portanto são

informativo e formativo, mas, também - eles mesmos construtos humanos – são interessantes para pensar sobre construções sociais e concepções mais amplas, como dito por Claudine Herzlich (*Idem*). Soma-se a isso a percepção de que o cinema trabalha mais com modelos de longa duração do que com rupturas em geral (Gardies, 2006: 106).

Neste momento me vem à cabeça a interessante reflexão de Sorlin (1985) sobre o reconforto de seus alunos – reconforto que ele identifica para além de sua sala de aula – ao ver na tela imagens de algo que eles *já sabem*, no caso, como é a vida de um desempregado a partir do filme *Ladrões de Bicicleta* (Dir. Vittorio de Sica, Itália, 1948). Este reconforto expressa, a meu ver, uma relação entre conhecimento e reconhecimento ao assistir a um filme – momento em que se dá imagem, som e movimento, em que se dá rostos, vozes e relações a ideais, noções, concepções, notícias de jornal, livros. Especialmente interessante para entender construções sociais – tanto no que diz respeito à construção do “real”, quanto a do “ideal” e, sobretudo – o mais interessante a meu ver – quando estes se tocam em uma obra assumidamente de *ficção*. Apertaremos novamente o “play” nos filmes, reabriremos os jornais, as cartilhas, enfim, retomaremos os capítulos anteriores tendo em mente tais questões.

A questão central do capítulo sobre o filme *Anjos do Sol* é a *impressão de realidade* que ele causa. Tal constatação advém da percepção de como, a despeito de não ser realista em sua forma, o filme, em sua recepção – pelos jornais, pelos movimentos de enfrentamento a “exploração sexual” e também pela produção científica – foi entendido como um filme que *mostra a realidade*. Além disso, ao pensar os usos do filme, a partir da análise da cartilha para a sua discussão, é tão latente o vínculo estreito do filme com o fenômeno da “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes” que este é colocado em um lugar de informante sobre a realidade. A pergunta que coloquei foi, portanto, de onde vem essa impressão de realidade? E, respondendo a tal questão, afirmei que o filme condiz com a forma como o fenômeno da

“exploração sexual comercial de crianças” tem sido construído no Brasil, em diversos âmbitos. Um exemplo dessa afinidade é o fato, como constatado na entrevista com o diretor do filme, de que o roteiro foi escrito a partir de pesquisa, de quase uma década, que teve como fonte notícias de jornais e reportagens de revistas de grande circulação sobre o tema, além de estatísticas oficiais divulgadas pelas mesmas.

Neste sentido, *Anjos do Sol* – como constatado a partir da pesquisa empírica – informa. Porém, a meu ver, menos sobre a experiência de crianças e adolescentes no mercado do sexo, e mais sobre como o fenômeno da “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes” é entendido. Digo a partir da pesquisa empírica porque, de fato, foi analisando o filme, sua produção, recepção e circulação, que percebi que, mais do que *conhecer* o fenômeno a partir desta obra de ficção, as pessoas estavam *reconhecendo* nele uma “realidade” não tão desconhecida delas, se estas leem jornais e/ou assistem televisão. E, mais do que isso, que compartilham de concepções de infância (especialmente de “infância pobre no Brasil”), criança, sexualidade e sexo comercial. E, dito isso, que fenômeno é esse? Quem são os sujeitos envolvidos?

Anjos do Sol constrói uma personagem tal qual a *imagem* da inocência e da vulnerabilidade. A personagem de Maria é representada – isso é expresso, inclusive, na forma como a personagem é enquadrada pela câmera - como vítima das que são tidas como as diversas facetas da “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes”. Ela é uma criança inocente que é vendida, traficada, leiloada, escravizada sexualmente e que buscam envolver com “turismo sexual” e produção de “pornografia infantil” para difusão pela internet. Sua imagem está em assonância com aquela que Andrijasevic percebe como a “imagem paradigmática” nas campanhas de combate ao tráfico humano: “of a young and naïve innocent lured or deceived by evil traffickers into a life of sordid horror from which scape is nearly impossible” (2007:

42). Ela se afina também com o foco na inocência e vulnerabilidade de um discurso que busca proteger as crianças vítimas da Aids na África, como analisado por Fassin (2012). Assim como a autora e o autor referenciados, vejo a necessidade que fazemos uma crítica a esse tipo de representação discursiva. Mas, antes, se faz necessário que compreendamos que valores, entendimentos, concepções e relações de poder permeiam esses discursos e imagens (elas mesmas, também, discursivas). Em terceiro lugar - porém, a meu ver, o mais importante no sentido de ser o objetivo primordial -, há o imperativo de se pensar as consequências desses discursos para essas jovens mulheres, adolescentes e crianças.

Trazer a luz que outra autora e outro autor – e certamente mais alguns e algumas que desconheço – percebem esse tipo de representação em discursos que constroem a condição de “vítima”, sobretudo tratando-se de jovens mulheres, adolescentes e crianças, aponta para uma questão que percebo demandar esclarecimento. Longe de culpabilizar as pessoas que são citadas neste trabalho de pesquisa – ou seja, as realizadoras e realizadores dos filmes em questão - busquei mostrar como, a partir de um estudo das imagens, recepção e da circulação de *Anjos do Sol*, o discurso sobre a “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes” tem fundamentos, muitas vezes, mais morais do que empíricos, articulando concepções sobre sexualidade, adolescência, infância e violência que são naturalizadas. Portanto, atrelam-se a questões que extrapolam não apenas os filmes analisados mas o Brasil, uma vez que são percebidas em outros contextos.

O capítulo sobre *Sonhos Roubados* segue o mesmo caminho. Comecei apresentando o filme a partir da minha leitura dele. Infelizmente é um filme, como dito no capítulo, muito rápido e com mais de um núcleo de personagens⁸⁷. Digo isso para afirmar a minha consciência

⁸⁷ Eu divido *Sonhos Roubados* em três núcleos de personagens a partir da três protagonistas amigas. Daiane com seus tios, seu pai e a cabelereira Dolores; Jéssica com seu avô, sua filha, o pai de sua filha Andresson e a mãe dele, e Ricardo; Sabrina com Wesley do funil. A mãe das três são mencionadas, mas não são personagens; apenas o pai

do caráter recordado – tendo em vista questões que me interessam nele – da leitura do filme que apresento. Não entendo que isso seja limitador, no entanto, para análise que proponho: primeiramente pois dei o mesmo tratamento aos dois filmes que analisei; em segundo lugar, pois o meu objeto de análise – os filmes, no caso – são de fácil acesso a minha leitora: se você está lendo este texto no computador, precisa apenas abrir o seu navegador de internet para ter acesso a eles. Digo isso para ressaltar o caráter interpretativo das minhas leituras, além de mostrar que tive como pressuposto que as imagens “não falam por si”, de forma que “(...) não existe uma significação inerente ao filme, são as hipóteses de investigação que permitem descobrir certos conjuntos significativos” (Sorlin *apud* Rovai, 2005:73). E não é só em relação ao uso de filmes como objeto de pesquisa nas Ciências Sociais que Rovai (2005) percebe a constante naturalização do discurso do “falam por si”: os números falam por si, as estatísticas falam por si, os dados falam por si, etc. Como expresso na citação de Pierre Sorlin feita pelo autor, só podemos ouvir “algo” de um filme problematizando-o, colocando *hipóteses de investigação* e não simplesmente assistindo-o. Neste sentido voltamos à questão da interpretação: os filmes não “falam por si”, mas são passíveis de serem questionados, investigados de modo a inferirmos a partir dele não apenas a interpretação de um tema pelos seus idealizados, etc., mas também uma interpretação das imagens por aquela que o analisa. Ao falar sobre fotografias, Botti (2003) apresenta outra questão fundamental para análise de imagens em geral: a autora convoca Phillipe Dubois para expor como aquela que produz imagens profissionalmente (a fotógrafa no caso, mas também a cineasta) “(...) faz escolhas o tempo todo, segundo seu juízo de valor e possibilidades técnicas: seu olhar é sempre arbitrário”

de Daiane é personagem. A amplitude dos núcleos também indica a ordem de importância das protagonistas no filme, sendo Jéssica a principal, seguida de Daiane e, enfim, Sabrina.

(2003:110). O da socióloga, ele mesmo, também é arbitrário, interessado, informado (pela literatura das Ciências Sociais, entre outros), metodologizado.

Enfim, voltemos ao filme. *Sonhos Roubados* é um filme cujo roteiro foi escrito a partir de um livro formado pelo diário de seis adolescentes, em um projeto idealizado pela jornalista Eliane Trindade. Enquanto *Anjos do Sol* é o filme de estreia de seu diretor (Rudi Lagemann), *Sonhos Roubados* tem a direção assinada por Sandra Werneck, diretora que se envolveu, antes do filme em questão, tanto com documentários quanto com filmes de ficção⁸⁸, desde meados dos anos 1980. Ao analisar a recepção do filme pelos jornais inferi que as temáticas que foram a ele relacionadas são, principalmente, a de filme sobre adolescência, sobre a experiência da favela e amizade. *Sonhos Roubados* é entendido como uma ficção; uma ficção que possui um vínculo estreito com a realidade – digo isso tendo em vista como é constantemente repetido, assim como em relação a *Anjos do Sol*, que o roteiro foi fundamento por pesquisa e, também, pela mobilização da carreira de Sandra Werneck como diretora de documentários -, mas nem sempre é identificada a sua “importância social” com a mesma intensidade percebida na recepção do filme de Rudi Lagemann. Inclusive, como dito, enquanto *Anjos do Sol* é identificado como uma saga de violência, em *Sonhos Roubados* são identificadas violências mais pontuais e chama-se a atenção para a amizade como fio condutor de sua história. Interessante pensar como a grande violência que é identificada nas relações *ficcionadas* em *Sonhos Roubados* é do tio Pery em relação a Daiane – uma relação de abuso sexual intrafamiliar

⁸⁸ Assim como Ismail Xavier percebo que um filme “é, a rigor, sempre ficcional em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (1984: 20). Todo filme, portanto, é uma ficção e isto não se vincula apenas com o gênero da obra, mas, antes de tudo, é uma questão relacionada a especificidade do discurso cinematográfico em sua produção, como explicitado na citação de Xavier. No entanto, uso a distinção ficção-documentário, pois, de fato, há diferenças entre ambos, principalmente na forma como são recebidos e entendidos pelo público em geral, o que é expresso no vínculo que é estabelecido entre o “real” e o filme – questão de meu total interesse.

nomeada de “pedofilia” pelos jornais. Sobre a relação entre a “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes” e *Sonhos Roubados* escrevi:

“As relações expressas no filme, tão complexas – só não menos que os diários que o inspiraram – raramente são chamadas de “exploração sexual”, a despeito de um discurso militante, como o de Anna Flora Werneck e Carmen Silveira de Oliveira, que apontam o filme como interessante para discutir o tema com a rede de proteção à crianças e adolescentes. A própria sinopse curta do filme diz que elas “eventualmente se prostituem”⁸⁹. Por que não são “exploradas”? Um esboço de resposta se volta basicamente para dois pontos: a caracterização das personagens que destoa da forma como a infância é concebida – sobretudo a infância que carrega consigo o imperativo da proteção –, a infância inocente (Kindcaid, 1998) e idealizada (Elias, 1998), a infância de *Anjos do sol*, a infância da “exploração sexual”.

Outra questão que faz, a meu ver, com que não haja um entendimento geral de que as relações expressas no filme tratam do fenômeno que é nomeado de “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes” é a falta de diversos elementos identificados em *Anjos do Sol*. Neste sentido, convido minha leitora a, em minha companhia, desconstruir o cenário que construímos no tópico anterior. Relembremos do filme, especialmente das cenas de Jéssica na sinuca e das três jovens andando pelo bar na beira mar. Primeiramente, não há as chamadas “redes de aliciamento”, não há personagens adultas “antagonistas”. Elas saem, juntas, à procura de sexo que possa lhes render algum dinheiro, cerveja, cigarros, pizza, uma aventura. Também não há a percepção de que se trata de um trabalho, muito menos trabalho escravo; a personagem de Jéssica, inclusive, vive uma situação de apaixonamento mútuo com um homem que está preso e que ela conheceu sendo paga para fingir ser sua esposa e lhe fazer visitas íntimas. Esses elementos – rede de aliciamento, passividade da vítima, prostituição como forma de trabalho (muitas vezes escravo) –, apresentados por Landini (2007) como comumente relacionados à “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes”, não estão em *Sonhos Roubados*. (p. 97)

Escolhi este trecho do Capítulo 2 para reproduzir para minha leitora, pois nele fiz um esforço para aproximar os dois filmes, em suas diferenças, em relação a temática central deste trabalho de pesquisa. Ao perceber como *Anjos do Sol* é e conhecido e reconhecido como um filme sobre “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes” – algo expresso tanto na

⁸⁹ A sinopse curta na íntegra, como divulgada no site da Cineluz (www.cineluz.com.br), produtora do filme: “Jéssica, Sabrina e Daiane sonham como qualquer outra jovem do mundo. Moradoras de uma comunidade do Rio de Janeiro, eventualmente se prostituem para sobreviver e satisfazer seus desejos de consumo. No entanto, mesmo neste quadro de absoluta incerteza e total falta de horizontes, elas teimam em amar, se divertir e sonhar com um futuro melhor”.

recepção do filme, a despeito dos jornais não utilizarem frequentemente a nomeação “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes”, quanto na circulação e usos dele, como apresentado no Capítulo 1 - foi entre a análise das imagens e aproximação dele com a bibliografia sobre o tema que consegui organizar alguns elementos que são construídos como o que chamei de *realidade por excelência*: a construção de Maria como um *anjo* e vítima, por meio da inocência, ingenuidade, pureza e vulnerabilidade; a “exploração sexual” como um esquema de redes de aliciamentos que estão por todo o Brasil; a percepção de que a “exploração sexual comercial” é uma forma de trabalho escravo; uma hierarquização das violências, em que as relacionadas a deslocamentos - expressas pelo “tráfico para fins sexuais” e pela “pornografia infantil para difusão na internet” – são classificadas como as “mais cruéis”; o foco na violência e sofrimentos físicos. De modo geral, como constatado pela análise das imagens e expresso, sobretudo, pelo enquadramento, há um olhar *salvacionista voyeurístico* para o fenômeno e suas vítimas, que nos coloca muito perto dos *anjos*, mas focaliza, sobretudo, nos *monstros*.

Esses elementos não são encontrados em *Sonhos Roubados* mas, no entanto, outros o são. Leiamos novamente, juntas, neste momento, este trecho da sinopse do filme:

“Moradoras de uma comunidade do Rio de Janeiro, eventualmente se prostituem para sobreviver e satisfazer seus desejos de consumo. No entanto, mesmo neste quadro de absoluta incerteza e total falta de horizontes, elas teimam em amar, se divertir e sonhar com um futuro melhor”⁹⁰.

Lemos “eventualmente se prostituem”, lemos “satisfazer desejos de consumo”, “incerteza”, “amar”, “se divertir”, “sonhar”. São atribuídas às personagens Jéssica, Daiane e Sabrina ações, sentimentos, desejos, escolhas. Na sinopse, elas não são chamadas de “adolescentes”, mas sim “moradoras de uma comunidade do Rio de Janeiro” – opta-se por um marcador de classe e contexto (espacial e social), ao invés de um marcador etário. Outro dado

⁹⁰ Trecho da sinopse oficial do filme disponível no site de sua produtora Cineluz (www.cineluz.com.br).

interessante é a percepção da própria diretora de que *Sonhos Roubados* não é um filme sobre “prostituição infantil”, pois as personagens não tem “profissionalização”, mas sim acabam “cedendo”. Percebendo que nem a diretora do filme, Sandra Werneck, se sente à vontade em afirmar que *Sonhos Roubados* trata-se de um filme sobre “prostituição infantil”⁹¹, pois o filme não “se encaixa” na concepção corrente do fenômeno em questão, nas palavras da diretora e da sinopse: elas “eventualmente se prostituem” e “acabam cedendo” – foi interessante para reafirmar, pela via da negação, como é construída a “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes”. Outras questões, menos relacionadas à “exploração sexual comercial” e mais relacionadas à orfandade, gravidez e maternidade são relacionadas ao filme; relacionam-se com “favela”, “adolescente”, “família”, “problemas” e “desejos”, como dito anteriormente.

Conclui-se que apesar do fenômeno da “exploração sexual comercial” dizer respeito a “crianças e adolescentes”, a vítima por excelência da “exploração sexual comercial” é uma criança. Entendo que a idade não é apenas cronológica, mas, neste caso, sobretudo porque estamos tratando de representações e imagens fílmicas, performativa⁹². E qual é a “performance da criança”? Mais uma vez estamos lidando com a forma como a criança e a infância - enquanto tempo social - são socialmente construídas. Neste sentido, acredito que a palavra *anjo* tenha sido bem empregada no título do filme de Rudi Lagemann. Ariès (2006) denomina de “sentimento de infância” a construção da infância como um tempo social específico que é concomitante à percepção das crianças como um grupo diferente dos adultos. Segundo o historiador, no século XIV consolida-se o primeiro sentimento de infância; a criança é então identificada e valorizada em virtude dos aspectos ternos, graciosos e ingênuos atribuídos à

⁹¹ Acredito que se sentiria menos ainda com a denominação “exploração sexual” ou “meninas prostituídas”.

⁹² Lowenkron (2007), como dito no Capítulo 2, percebe quão performativa a idade pode ser e como esta é mobilizada na fala dos ministros em uma decisão do STF, chamando atenção para a diferença entre ter determinada idade e parecer ou não.

infância. É, por sua vez, do final do século XVI a noção de respeito à criança, que no século XVII se impõe a partir de uma noção mais ampla, a de inocência infantil. E é neste período, inclusive, que se dissemina a representação da criança como um *anjo*.

A importância do argumento de Ariès (2006) para o meu argumento é o de evidenciar o caráter de construção do sentimento de infância: muitas vezes imaginamos ser natural ver na criança um ser inocente e frágil, diferente do adulto. Longe disso, a perspectiva do autor se fundamenta na percepção de que este sentimento surge (e vai mudando...) em um momento específico da história e está relacionado diretamente à cristianização dos costumes. A imagem do *anjo* onde a pureza (inclusive sexual) encontra a inocência (inclusive sexual) e a ingenuidade (também sexual) é a imagem da criança vítima de “exploração sexual”.

Jenny Kitzinger (2005) chama atenção para o fato de que, enquanto as imagens de *Lolitas*, entre outras de crianças consideradas sexualizadas, foram amplamente criticadas como “apologias” ao abuso sexual de crianças e adolescentes, deixou-se de criticar as imagens utilizadas em campanhas contra o abuso sexual. Olhamos para as implicações das *Lolitas* e deixamos de lado os *anjos*. Interessante, pois este foi o caminho que fiz, traçado antes de conhecer o importantíssimo debate de Kitzinger. Meu trabalho de conclusão de curso na graduação em Ciências Sociais foi uma análise comparada das duas adaptações do clássico literário *Lolita* (Vladimir Nabokov, 1955) para o cinema: a dirigida por Stanley Kubrick (EUA, 1962) e a de Adrian Lyne (EUA, 1997). A minha questão era justamente a sexualização da infância e do corpo da criança.

Entendo plenamente o apontamento feito pela autora sobre a segurança de um olhar que se volta e critica imagens que são consideradas “apologias” às violências sexuais; a cada parágrafo que escrevo desta pesquisa me sinto especialmente responsável em me fazer clara: sinto o peso em questionar campanhas criadas com o intuito de proteger crianças. Percebo que

este discurso fundado na inocência, pureza, ingenuidade e vulnerabilidade das crianças - *anjos* -, somado à percepção de que os adultos envolvidos em “exploração sexual” são pessoas dotadas de uma crueldade especial, muitas vezes patologizada, e que os fenômenos relaciona-se diretamente à falta de proteção por parte das famílias, que muitas vezes são chamadas, inclusive, de “famílias desestruturadas” – acaba ele mesmo por estigmatizar outras infâncias e configurações familiares, tomando uma infância idealizada, moralizada e que corresponde a padrões dominantes, econômicos e sociais, como a medida de todas as experiências. O “ideal” – neste caso, pensando em *anjos*, ou seja, entendendo ideal como aquilo que existe no campo das ideias – torna-se a medida para a construção do “real”. Se fosse a medida para a construção de uma personagem poderíamos parar por aqui; como trata-se da construção da realidade de um fenômeno social, de tal modo que possui implicações diretas na formulação de políticas públicas e leis e, portanto, implicações diretas na vida dos sujeitos envolvidos, devemos pensá-las em suas consequências.

Apontamentos sobre as implicações da moralização de um questão social-sexual

Anjos do Sol e Sonhos Roubados são filmes muito diferentes e espero ter deixado isso claro. Gostaria de começar a discussão sobre as implicações da moralização de um questão comparando mais sistematicamente algumas dessas diferenças. Ambos com crianças e adolescentes, o primeiro, no entanto, entendido como um filme com uma protagonista criança – de onze anos – e o segundo como três protagonistas adolescentes – a primeira cena de Daiane, a mais nova das protagonistas, é a comemoração de seu aniversário de 14 anos. As personagens, comparando os dois filmes, são, no entanto, construídas – pelo roteiro, enquadramento, caracterização, entre outros elementos –, em uma primeira impressão, como se a diferença de

idade fosse muito maior. Mas, retomando a pergunta tão bem locada de Lowenkron (2007): quais são os critérios que definem a (menor) idade para além da idade? E, pensando nos filmes, quais são os critérios que definem quem é uma criança e quem é uma adolescente, além da idade?

Começemos por *Anjos do Sol*, como começamos esta pesquisa. Maria é uma criança. Ela, antes de cair nessa “rede de exploração”, não possui marcadores de gênero em sua aparência e performance. Em suma, não era facilmente identificável e, conseqüentemente, sexualizável como uma menina. Ela não sabe ler, não sabe usar o telefone público, não sabe o que se passa com ela. Ela não possui “malícia” até a última cena do filme, em que decide fugir mais uma vez – dessa vez antes que a violência se concretizasse – e se apresenta como Isabela para o caminheiro. Ela é um *anjo* que continua sendo *anjo*, mas aprende a ter “malícia”, a “jogar” e “ser esperta” – sempre tendo em vista que ela nem chega a desempenhar plenamente este papel, uma vez que o filme dá pouquíssima abertura à personagem, o que é evidenciado pelo seu número limitado de falas, apesar de estar em todas as cenas; lembremos: ela é um “bastão” –, para sobreviver.

Como dito e redito, Maria é *anjo*, *vítima* e *criança* por excelência. A imbricação dessas três palavras/conceitos/construções na caracterização de Maria nos apontam para a construção moralizada do estatuto da vítima e da experiência de ser criança e como estas estão imbricadas. Kitzinger (2005: 162) nos mostra – ao analisar campanhas contra o abuso sexual de crianças da década de 1980 – como a experiência de abuso é contrastada com a “experiência autêntica da infância” nos discursos analisados. A personagem Maria não teve a “experiência autêntica da infância”. Diferentemente de Kitzinger (2005), estou escrevendo não sobre “abuso sexual de crianças”, mas sobre “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes” e estou no Brasil e escrevendo sobre o Brasil. E o fenômeno da “exploração sexual comercial de crianças e

adolescentes” é construído como um fenômeno relacionado à infância pobre no Brasil, tema que permeará toda essa discussão. Mas, voltando ao ponto, se ela não teve a “experiência autêntica de infância” ela teve o que podemos nomear de “a experiência autêntica de ser criança”: Maria é inocente, ingênua, pura, fraca. Ser criança a torna vulnerável. Termino o Capítulo 1 refletindo sobre a triste ironia do nome da cartilha: *você precisa CONHECER essa história* - uma história que já conhecemos dos jornais – *Você precisa MUDAR essa história* – uma história de *anjos e monstros*, difícil de mudar para quem não é uma “justiceira” ou tem poderes “sobrenaturais”. No entanto, as implicações de tais construções infelizmente vão mais além. Já estavam nas calçadas quando entramos no cinema e continuaram lá quando saímos; um primeiro passo, muito importante, é pensá-las criticamente, o que, em si, traz todas as dificuldades – inclusive para mim – de pensar sobre – e me distanciar – de categorias morais relacionadas à idade, gênero, classe e sexualidade, entre outras.

Kitzinger (2005: 164 – 165) aponta três principais consequências de um discurso pautado na construção da criança como inocente, sobretudo quando este tem como objetivo protegê-las do abuso sexual. A primeira delas é o entendimento da inocência como uma “comodite sexual”. Entende, portanto, que a própria inocência atribuída às crianças – e reproduzida pelo discurso que visa protegê-las - é amplamente sexualizada pelos seus agressores. E não apenas por aqueles que se interessam sexualmente por crianças. Kincaid (1998), ao analisar os discursos difundidos em forma de histórias sobre a violência sexual contra crianças e adolescentes, nos aponta um caminho interessante para pensar essa questão. Ele nos mostra o quanto a nossa sociedade aprendeu a amar as crianças, o que não é nada novo, uma vez que Phillipe Ariès (2006), como mostrado, ainda na década de 1970 do século XX, fez um longo caminho para mostrar o quanto a infância, como tempo social, é recente e o sentimento que hoje se tem pelas crianças e pela própria infância vem sendo construído por séculos. Kincaid (1998), partindo da premissa de que hoje consideramos as crianças seres amáveis, nos

questiona em relação ao que é considerado amável e desejável na nossa cultura. Se as crianças são amáveis porque são inocentes, espontâneas, têm a pele macia, o que é desejável sexualmente é construído com as mesmas características. Ou seja, segundo Kincaid (1998), a criança e o erótico coincidem e a inocência faz parte desse entrecruzamento.

Um exemplo dado por Kincaid é o da “criança da Coppertone”. A imagem da criança na praia com um cachorrinho puxando os seus trajes de banho é um ícone da marca de bloqueadores solar Coppertone, muito popular inclusive no Brasil. Para ele, essa imagem é como a alegoria de uma prática social muito comum. Segundo o autor “we uncover what we shield, censored what we enjoy” (1998: 74). Vivemos uma contradição, o paradoxo apontado também por Landini (2004) e Neckel (2003): achamos uma graça o olhar inocente da menina com seu corpo à mostra tão espontaneamente, mas ao mesmo tempo sentimos que devemos cobri-lo e matar o cachorro.

O segundo ponto de Kitzinger (2005: 164) é a percepção de que um discurso fundamentado na inocência pode estigmatizar a criança que é percebida como “não inocente”, sobretudo no que diz respeito à “inocência sexual”. Ela, inclusive, exemplifica com a afirmação de um agressor que diz que a garota em questão “não era um *anjo*” [*no angel*, no original], pois bebia, fumava e não deixava as lições de casa em dia. Com minha leitora, que tem me acompanhado por essas páginas, não resisto comentar: não seria esse o risco também presente em utilizar amplamente um filme como *Sonhos Roubados* para discutir “exploração sexual”? Não correríamos o risco de ouvir: “mas essas meninas não são exploradas, porque não são inocentes: usam roupa curta, vão ao baile *funk*, bebem, fumam – inclusive maconha – e ainda roubam as coisas do frigobar aos risos quando vão para o motel fazer um programa!”.

Neste ponto, fica latente o quanto “inocência” é um conceito moral. Fassin (2012: 169) aponta para uma consequência da moralização de uma causa: ao moralizar uma “causa social”,

como, por exemplo, a de proteção às crianças contra as violências sexuais, - corremos o risco de apoiar e reproduzir julgamentos morais já presentes no mundo social e, deste modo, criamos uma distinção – o autor fala em que “discriminação moral” - entre quem é mais ou menos legítimo de ser defendido, de ter seus direitos garantidos. Ele percebe como “inocência” – uma construção moral – é articulada à vulnerabilidade – uma construção social – no discurso humanitário que visa proteger crianças vítimas da Aids na África.

Vulnerabilidade é, também, um tema relacionado à “exploração sexual de crianças e adolescentes” e o terceiro ponto sobre o qual recai a crítica de Kitzinger (2005): a construção da inocência como uma característica definidora das crianças, inclusive no âmbito do enfrentamento ao abuso sexual. Segundo a autora, a percepção de que as crianças são inocentes e, sobretudo, o peso dessa categoria na construção das mesmas como vítimas de violência sexual faz com que lhes seja negado o acesso ao conhecimento e ao poder o que, conseqüentemente, as torna mais vulneráveis às violências. O foco da autora, o tempo todo, é no quão contraproducente, tanto para pesquisas, quando em ações de enfrentamento ao abuso sexual, é focar na inocência e, ainda mais, na criança inocente. Por isso, para ela, o terceiro ponto é o mais fundamental. Ela se alinha à percepção de Ost (2009: 11) ao afirmar que se podemos explorar crianças esta também é consequência de uma construção social que as define e as torna mais vulneráveis. Assim como Kitzinger (2005) e Ost (2009), acredito que focar na inocência das crianças – ou seja, em uma construção moral – alinhada a outras como pureza, ingenuidade e fraqueza – ou, em outros termos, como coloca Landini (2007) ao não nos distanciarmos de nossa sensibilidade para com o tema e essas construções – continuaremos lidando de modo contraproducentes, tanto no campo das pesquisas, quanto no enfrentamento, com as violências sexuais. Além disso, esqueceremos de muitas adolescentes, assim como *Sonhos Roubados* é, muitas vezes, esquecido no debate sobre “exploração sexual”.

Afinal, nessa passagem da infância para adolescência, que a despeito de nos dar a impressão de que não há distinção quando lemos “exploração sexual comercial de crianças e adolescentes”, quando saímos das palavras e vamos para os discursos imagéticos, percebemos que há sim, infelizmente, essa passagem anunciada por Eliacheff e Larivière:

“A criança é uma pessoa: os neurocientistas já o demonstraram. A criança é um sujeito: os psicanalistas já o afirmaram. A criança tem direitos: a Convenção Internacional dos Direitos das Crianças sempre nos lembra disso. A palavra dela é sacralizada: uma criança não mente. Paradoxalmente, ela é percebida como vulnerável como jamais o fora, vítima potencial de todos os tipos de malefícios, pelo simples fato de ser criança. Finalmente essa condição dura apenas algum tempo, com tendência a diminuir em benefício da adolescência, que começa cada vez mais cedo e termina cada vez mais tarde. Veremos que, para a criança, basta ser reconhecida como vítima potencial para que comece a enfrentar outra ameaça: a de ser culpada por um comportamento não adequado” (2012: 91).

O final da passagem “basta ser reconhecida como vítima potencial para que comece a enfrentar outra ameaça: a de ser culpada por um comportamento inadequado”, a meu ver, mostra mais uma das implicações da construção da criança como vítima fundamentada em uma construção moral. Relaciona-se, certamente, com a estigma da “criança que não é inocente como deveria ser”, especialmente “sexualmente inocente”; se relaciona com o fato de Sandra Werneck se sentir à vontade para afirmar a uma pesquisadora que ela não reconhece que o filme se com o tema da “prostituição infantil”. Talvez porque ela não viu “profissionalização” para dizer que é “prostituição”; talvez porque não se veja “inocência” (suficiente?) para ser “exploração”.

Sonhos Roubados é um filme que vence algumas barreiras morais, no entanto, constrói outras. Na fala da diretora vemos algo indicado pelas imagens – há uma percepção de que a gravidez na adolescência é um problema. Há uma percepção de que aquelas adolescentes estão cercadas de problemas – mais do que eu e você, certamente, por serem pobres, por serem mães (Jéssica e Sabrina) e, principalmente, por não terem mãe (nenhuma das três). São discursos,

como em *João e Maria do Brasil*, que subjazem o discurso sobre “exploração sexual” e, neste sentido, sinto de fato de criam um pânico moral: se a criança não for protegida, se não tiver uma família “estruturada” e uma condição econômica satisfatória, ela se tornará uma adolescente de “sonhos roubados”, será mãe “precocemente”. A percepção da gravidez adolescente como um problema biográfico e social (Heilborn et al, 2002; Leite, 2013) é amplamente naturalizado no cinema, nos jornais, nas conversas que acompanho, a despeito de já tão bem problematizado como, por exemplo, pelas duas autoras em parênteses nas linhas acima. É como se, ao vermos uma adolescente grávida, percebamos que ela fez sexo, que aquela criança talvez não tenha sido planejada e que ela não terá uma “família” – seu destino os filmes analisados indicam; questões relacionadas a moralidade. Relaciona-se, a meu ver, diretamente com outra questão trazida por Kitzinger: a percepção de que alguns discursos de “empoderamento” direcionado a crianças e adolescentes trabalham com perspectivas dominantes de classe e raça; muitas vezes tratadas como a “natureza” da infância, estas perspectivas esbarram no classismo, racismo e heterossexismo (2005: 173). A meu ver, sobretudo, muitas vezes trabalham com perspectivas dominantes de “família certa”, “sexo bom” e “gravidez (simplesmente, sem nenhum adjetivo seguindo-a)”. Além da violência simbólica subjacente a estes adjetivos, uma questão que palpita é: o que ganhamos, em termos de conhecimentos empíricos e garantia de direitos, com essa perspectiva?

Outro dado criticado por Kitzinger (2005) em relação à perspectiva que é adotada em alguns discursos de empoderamento é a de que, muitas vezes focando no “poder pessoal” dessas crianças e adolescentes em superar situações de abuso sexual, primeiramente pode fazer recair alguma culpa àquelas que não conseguem sair/evitar com tanta facilidade essa situação. Além de, a meu ver, contribuir muito pouco, sobretudo, para aquelas que não percebem a situação que vivenciam como uma situação de abuso/violência. Há, segundo a autora, uma grande dificuldade em falar às crianças e adolescentes em termos de relações de poder. A dificuldade

talvez esteja em nós mesmas – adultas, no caso - pois muitas vezes não entendermos essas violências – às vezes colocadas como pontuais, às vezes muito amplas – em termos de relações de poder, descolando-as e sem problematizar “a infância como uma posição estrutural dentro da sociedade” (Kitzinger, 2005: 179) – e a origem social, inclusive, da vulnerabilidade.

Gostaria de terminar esta reflexão dizendo que, obviamente, ainda há muito a ser pensado. Muitas das questões que quero deixar foram já deixadas por outras autoras que problematizaram as palavras que desistoricizadamente atrelamos a fenômenos e sujeitos, sem pensar em suas implicações, sem pensá-las como construções sociais – portanto, longe de naturais e universais e que estão muitas vezes muito mais engajadas com nossas questões morais enquanto sociedade, do que com o nosso bem estar, com a garantia de direitos, com a expressão de concepções outras sobre o amor, o sexo mediado por dinheiro, a violência. Em relação à sexualidade adolescente, Leite (2013) nos questiona: porque a questão é colocada em termos de risco, problema, drama e não prazer, escolha, desejo e autonomia? Em relação à proteção às violências sexuais, as questões colocadas por Kitzinger (2005), são: por que a tratamos em termos de vulnerabilidade e não das opressões engendradas por relações de poder? Por que falamos de proteção e não em libertação? Termino com perguntas para, mais uma vez, afirmar que a discussão felizmente ainda não acabou. Portanto, este fim é uma ficção.⁹³

⁹³ Não ache minha leitora que coloquei as perguntas e sai correndo. Quero continuar o debate, mesmo que em outras páginas. Meu e-mail é laurenzeytounlian@gmail.com e me proponho, no que depender de mim ao menos, que será meu endereço eletrônico por pelo menos mais uma década depois da escrita desta página. E estou à disposição.

Referências Bibliográficas

- Andrade, Leandro Feitosa. *Prostituição infanto-juvenil na mídia: estigmatização e ideologia*. São Paulo: EDUC, 2004.
- Andrijasevic, Rutvica. “Beautiful dead bodies”. In: *Feminist Review*. n. 86, pp. 24-44, 2007.
- Ariès, Philippe. O Sentimento da Infância. In: *História Social da Infância e da Família*. Rio de Janeiro: LTC, 2006.
- Bazin, André. *Uma estética da realidade*. In: Cinema, arte e ideologia. A., Roma Torres (Orgs.). Porto: Edições Afrontamento, 1975.
- Berger, Peter L. *Perspectivas Sociológicas*. São Paulo: Círculo do livro, 1976.
- Berger, Peter L., Luckmann, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- Botti, Mariana Meloni Vieira. Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher. Cadernos Pagu, Campinas, n. 21, 2003. Acessado no endereço: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010483332003000200006&lng=en&nrm=iso pela última vez em 25/10/2014.
- Bourdieu, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- _____. “Prefácio à edição brasileira”. In: *Razões Práticas*. Campinas: Papirus, 2005.
- Cauby Novaes, Sylvia. “Imagem e Ciências Sociais – Trajetória de uma relação difícil”. IN: *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Barbosa, A.; Cunha, E.; Hikiji, R. (orgs). Campinas: Papirus, 2009
- Cerqueira-Santo, E., Morais, A.S, & Koller, S.H..*Exploração sexual de crianças e adolescentes: uma análise comparativa entre caminhoneiros clientes e não-clientes do comércio sexual*. Psicologia: Reflexão e Crítica, 21 (3), 2008. pp. 446 -454.
- Corrêa Silva, W & Leli, A. G. S.. *Casa Vermelha: a antítese entre a pureza da infância e a exploração sexual no filme Anjos do Sol*. Derecho y cambio social, número 35, ano XI, 2014.
- Dimenstein, Gilberto. *Meninas da noite: A prostituição de meninas-escravas no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- Eliacheff, Caroline, Larivière, Daniel Soulez. *O tempo das vítimas*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012.
- Elias, Norbert. “Conceitos sociológicos fundamentais”. In: Escritos & ensaios – Volume 1. Orgs: NEIBURG, Frederico e WAIZBORT, Leopoldo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- _____. “The civilizing of parents”. In: GOUDSBLOM, Johan and MENNELL, Stephen. *The Norbert Elias Reader – a biographical selection*. Oxford, UK: Blackwell, 1998.
- Ethis, Emmanuel. *Sociologie du cinema et de ses publics*. Paris: Armand Colin, 2009.

Fassin, Didier. *Humanitarian reason*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012.

Foucault, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2006.

Gardies, René (Orgs). *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2007.

Heilborn, M.L.; Aquino, E.M.L; Bozon, M.; Knauth, D.R (Orgs.). *O aprendizado da sexualidade reprodução e trajetórias sociais de jovens brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Garamond/Editora Fiocruz; 2006

Herzlich, Claudine. *A problemática da representação social e sua utilidade no campo da doença*. Physis, Rio de Janeiro, 2009. Acessado no endereço: (http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010373312005000300004&lng=pt&nrm=iso) pela última vez em 25/11/2012.

Kehl, Maria Rita. Revista de Cinema, v.6, número 10, dezembro de 2004.

Kindcaid, James R *Erotic Innocence*. Durkam and London: Duke University Press, 1998.

Kitzinger, Jenny. “Who Are You Kidding? Children, Power and the Struggle Against Sexual Abuse”. In: *Construction and Reconstructing Childhood: Contemporary Issues in Sociological Study of Childhood*. James, A.; Prout, A.(Orgs). London, Washington D.C., Falmer Press, 2005.

Kracauer, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Lagemann, Rudi. *Anjos do Sol. Uma ficção real. Entrevista com Rudi Lagemann*. Instituto Humanitas Unisinos. Acessada no endereço (<http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/6816-anjos-do-sol-uma-ficcao-real-entrevista-com-rudi-lagemann>) pela última vez em 26/05/2014.

Landini, Tatiana Savoia. *Horror, honra e direitos. A violência sexual contra crianças e adolescentes no século XX*. 16/12/2005. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2005.

_____. “Pedofilia e pornografia infantil – Algumas notas”. In: *Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras*. Orgs.: Adriana Piscitelli, Maria Filomena Gregori e Sérgio Carrara. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

_____. Pedófilo, quem és? A pedofilia na mídia impressa. Cadernos de Saúde Pública (FIOCRUZ), v.19, p. S273 - S282, 2003.

_____. *Envolvimento e distanciamento na produção brasileira de conhecimento sobre pornografia infantil na internet*. São Paulo em Perspectiva, v.21, p. 80-88/dez.2007

Leite, Vanessa. *Sexualidade adolescente como direito? A visão dos formuladores de políticas públicas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

Libório, Renata Maria Coimbra. “Exploração sexual comercial infanto-juvenil: Categorias explicativas e Políticas de Enfrentamento”. In: *A exploração sexual de crianças e adolescentes no Brasil: reflexões teóricas, relatos de pesquisa e intervenções psicossociais*. Libório, R. M. C., Sousa, S. M. G. (Org.). São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

Libório, Renata M. C., Sousa, Sônia M. G. “Apresentação”. In: *A exploração sexual de crianças e adolescentes no Brasil: reflexões teóricas, relatos de pesquisa e intervenções psicossociais*. Libório, R. M. C., Sousa, S. M. G. (Org.). São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

Lowenkron, Laura. (Menor)idade e consentimento sexual em uma decisão do STF. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, Usp, 2007, V. 50 Nº 2.

_____. *O Monstro contemporâneo: a construção social da pedofilia em múltiplos planos*. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional/ UFRJ, Rio de Janeiro. 2012.

Meneses, Ulpiano T. Bezerra. “Rumo a uma “História Visual””. In: *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Martins, José de S.; Eckert, Cornelia; Novaes, Silvia Caiuby. Bauro: Edusc, 2005.

Menezes, Paulo. “Problematizando a representação: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade”. In: *Estudos de Cinema 2000 – Socine*. Ramos, F.; Mourão, A.; Gatti, J. Porto Alegre: Editora Sulinas, 2000.

Neckel, Jane Felipe (2003). *Erotização dos corpos infantis*. In: *Corpo, gênero e sexualidade*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

Ost, Suzanne. *Child Pornography and sexual grooming: legal and societal responses*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Partners of the Americas, Secretaria Especial de Direitos Humanos, CaradeCão Produções Ltda. *Você precisa conhecer essa história. Você precisa mudar essa história*. Cartilha para debate do filme *Anjos do Sol* (ano não indicado).

Piscitelli, Adriana. Apresentação: gênero no mercado do sexo. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 25, Dec. 2005. Acessado no endereço: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332005000200001&lng=en&nrm=iso pela última vez em 17/06/2014.

_____. “Amor, apego e interesse: trocas sexuais, econômicas e afetivas em cenários transnacionais. In: *Gênero, sexo, amor e dinheiro: mobilidades transnacionais envolvendo o Brasil*. Piscitelli, A.; Oliveira de Assis, G.; Olivar, J. M. N (Orgs.), Campinas: Unicamp, 2011.

Rovai, Mauro Luiz. *Imagem, tempo e movimento: os afetos “alegres” no filme o Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2005.

Sarti, Cynthia. A vítima como figura contemporânea. **Cad. CRH**, Salvador, v. 24, n. 61, Apr. 2011. Acessado no endereço: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792011000100004&lng=en&nrm=iso pela última vez em 17/06/2014.

Silva, Ana Paula et al. *Prostitutas, "traficadas" e pânico morais: uma análise da produção de fatos em pesquisas sobre o "tráfico de seres humanos"*. *Cad. Pagu*. 2005, n.25, pp. 153-184.

Simmel, Georg. *Fidelidade e gratidão e outros textos*. Lisboa: Relógio D’água, 2004.

Sontag, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

Trindade, Eliane. *As meninas da esquina: Diários de sonhos, dores e aventuras de seis adolescentes do Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Vigarello, Georges. *História do estupro: violência sexual nos séculos XVI-XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

Xavier, Ismail. "Introdução". In: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

Weeks, Jeffrey. "O corpo e a sexualidade". In: *O corpo educado*. Lopes Louro, G. (Orgs). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

Jornais e revistas

Bastos Moreno, Jorge. "Os novos caminhos de Nanda". *O Globo*, 08/12/2012, Cad. Segundo Caderno, p. 4.

Caligaris, Contardo. "Anjos do Sol". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17/08/2006. Cadernos Ilustrada, p. E12.

_____. "Novas mulheres". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29/04/2010. Caderno Ilustrada, p. E12.

Calil, Ricardo. "Longa sobre adolescentes tem origem documental". *Folha de S. Paulo*, 23/04/2010, Cad. Guia da Folha, p. 10.

_____. "Filme denuncia prostituição infantil". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18/08/06. Caderno Guia da Folha, p. 16.

Cléber Eduardo. "Anjos do Sol, de Rudi Lagemann (Brasil, 2006)". Texto disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/anjosdosol.htm> consultado pela última vez em 22/10/2013

Darlan, Siro. "Coragem para denunciar". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29/08/2006. Caderno B, p. B3.

Ezabella, Fernanda. "Werneck filma garotas de periferia". *Folha de S. Paulo*, 23/04/2010, Cad. Ilustrada, p. E

Ferreira dos Santos, Joaquim. "Pedofilia, agora nos cinema *O Globo*, 21/04/2010, Cad. Segundo Caderno, p. 3.

Fonseca, Rodrigo. "A assinatura de um ladrão de cenas". *O Globo*. 22/04/2010. Cad. Segundo Caderno, p. 2

_____. "Jazidas do filão 'favela movie'". *O Globo*, 30/05/2011, Cad. Segundo Caderno, p.8.

Miranda, André. "Amizade, adolescência e favela no olhar da diretora Sandra Werneck". *O Globo*. 22/04/2010. Cad. Segundo Caderno, p.2.

_____. “Meninas (e diretora) em tempos de madureza”. *O Globo*, 02/10/2009, Cad. Segundo Caderno, p. 04.

Merten, Luiz Carlos. “Três meninas do Brasil”. Estado de S.Paulo, 23/04/2010, Cad. 2, p. 1.

_____. (Sem título). Estado de S. Paulo, São Paulo, 18/08/2006. Caderno 2, p. D5.

Nota. “*Anjos do Sol*” faz pré-estreia no Cine Bombril. Folha De S.Paulo, São Paulo, 07/08/06. Caderno Ilustrada, p. E5.

Reportagem Local. “Tema polêmico em longa brasileiro”. *Tela Viva*, v. 15, n.162, p. 6-8, 10-13, jul. 2006

Reportagem local. “A voz do morro”. *O Estado de S. Paulo*, 08/12/2008, Cad. 2, p. D2.

Reportagem local. “ ‘Anjos do Sol’ tem pré-estreia com debate”. *Folha de S. Paulo*, 04/05/2006, Cad. Ilustrada, p. E9;

Reportagem local. “ ‘Anjos do Sol’ tem pré-estreia no Cine Bombril”. *Folha de S. Paulo*, 05/05/2006, Cad. Ilustrada, p. E6;

Reportagem local. “ ‘Anjos do Sol’ tem pré-estreia no Cine Bombril”. *Folha de S. Paulo*, 07/08/06, Cad. Ilustrada, p. E5.

Rizzo, Sérgio. “Ênfase na denúncia prejudica dramaturgia”. *Folha de S. Paulo*, 18/08/2006, Cad. Ilustrada, p. E4

Souza, Ana Paula. “Estreia”. *Carta Capital*, 23/08/2006, p. 58.

Trindade, Eliane. “Na tela, o que não se quer ver”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29/08/2006. Caderno B, p. B3.

Werneck, Anna Flora. “Sonhos roubados”. *O Globo*. 03/05/2010. Cad. Opinião, p. 7.

Zanin Oricchio, Luiz. “Tom didático enfraquece histórias fortes”. *Estado de S. Paulo*, 23/04/2010, Cad. 2, p. 1

Fontes online

Filme B. *O mais completo portal sobre o mercado de cinema no Brasil*. <http://www.filmeb.com.br>.

IMDB. *Internet Movie Database*. www.imdb.com.

Filmografia

ANJOS do sol. Direção: Rudi Lagemann. 2006, Brasil, 92 min, cor.

CINDERELAS, lobos e um príncipe encantado. Direção: Joel Zito Araújo. 2008, Brasil, 107 min, cor, HD.

DESERTO feliz. Direção: Paulo Caldas. 2007, Brasil- Alemanha. 88 min, cor.

LADRÕES de bicicleta (Título Original: Ladri di Biciclette). Direção: Vittorio de Sica, 1948, Itália, 93 min, p&b .

SONHOS roubados. Direção: Sandra Werneck. 2008, Brasil, 100 min, cor.

PARA sempre Lilya (Título Original: Lilja 4-ever). Direção: Lukas Moodysson. 2002, Suécia – Dinamarca. 109 min, cor.

Anexos

Anexo 1 – Entrevista com Rudi Lagemann

Transcrição - Entrevista Rudi Lagemann, realizada no sábado, 5 de abril, Rio de Janeiro – RJ

Rudi: Isso foi muito legal. Porque esse retorno, até hoje... É impressionante, até hoje me chamam para palestra.

Lauren: Isso é uma das coisas que me interessa...

Rudi: É impressionante, passam anos e me chama para palestras. Ano passado, Moçambique, os caras entraram em contato... Porque o filme tem uma trajetória fora, ele foi vendido para uma distribuidora... Bom, quer começar por onde?

Lauren: Por onde você quiser, estou achando interessante!

Rudi: Então tá. Quando o filme - ele passou nos Estados Unidos - tinha um festival internacional lá Ibero Americano, então, tinha produções de língua espanhola, de vários lugares no Oriente, países que tiveram influência tanto ibérica, então que estavam nesse festival. Festival que tem todo o ano, em Miami.

Lauren: De Miami?

Rudi: Não é o Festival Brasileiro [de Miami], é um outro...

Lauren: Ah tá...

Rudi: Porque as pessoas confundem! Esse era o Ibero: do Brasil estavam concorrendo na época o Anjos, Cidade Baixa e a Máquina.

Lauren: Foi a primeira exibição dele?

Rudi: É, foi. O filme, ele tinha tido uma pré-seleção para ir pra Berlim, que tinha me deixado super feliz, mas a gente tava na época acabando o filme, não tinha como saber se o filme ia ficar pronto ou não. Na mesma época tinha o convite pro festival, esse de Miami, que era em março e a gente conseguiu finalizar a tempo. Foi a primeira vez, inclusive, que eu vi o filme, foi lá em Miami! Foi engraçado porque era um público totalmente americano assim, fiquei nervoso demais, nunca vou esquecer. Mas foi ótimo! Daí o filme passou em duas salas e ai eles disseram “no final falaram tem o debate com o diretor e tal”. Ai quando eu sai, terminou a sessão, olhei

e as pessoas foram embora, aí falei “o filme não agradou, não sei o quê”, aí eu fui saindo e eles aqui “não, não, é aqui!”, e eu entrei e era uma sala que era enorme e tava lotado!

Lauren: Era em outra sala o debate?

Rudi: Sim! E eu “ai ai que bom!”. E lá o filme foi muito bem assim: ele ganhou o prêmio de melhor filme do júri popular e me deu uma... Me deixou feliz, porque significava que... Porque foi muito difícil fazer o filme, buscar uma linguagem para tratar de um tema que era muito pesado. Nas pesquisas eu fui assim vendo... Tinha várias maneiras de tratar o assunto, entendeu? Eu comecei escrevendo o roteiro, fiquei uns nove anos! Eu lembro que eu trabalhava com publicidade, na época eu dirigia publicidade pra pagar as contas, então eu ia no meio tempo desenvolvendo essa pesquisa. Quando eu comecei, sabe, queria escrever um filme de ficção, então a minha ideia era um jornalista – aquele velho papo – um jornalista pesquisando, mas ele era, o jornalista era procurado por um amigo, e esse amigo estava envolvido nessa questão, o amigo era assassinado e tava envolvido. Escrevi umas oitenta páginas, eu li e falei assim, “isso é muito ruim”, porque não tinha verdade, era eu de fora tentando falar de um assunto. E disse “não, eu vou é pesquisar sobre um assunto e essa pesquisa vai me conduzir!”. Mas eu já te comentei antes que eu queria, que quando eu comecei era sobre trabalho infantil, que eu me interessava no assunto, queria um filme com enfoque social sobre o país, então o trabalho escrevo infantil me interessava. Aí começou a vir... Quando o material que eu fui pegando, vendo e tal, vi que tinha muita coisa sobre essa questão da, vamos chamar prostituição infantil, a exploração sexual de crianças e adolescentes, eu vi que o único filme que tinha sobre esse assunto era o Iracema, do Jorge Bodansky, de 73, que é um filme genial e tal, mas não tinha mais nada sobre o assunto! Eu falei “pô, vou entrar nessa ceara aí!”. Aí eu comecei a pesquisar, pesquisar, aí resolvi escrever esse roteiro que eu te falei, que tinha um lado muito ficcional, que eu achei uma bobagem, porque não... É que nem essas novelas que fazem sobre o assunto, fica muito irreal, muito inverídico e tal. Aí tinha assim a questão da prostituição internacional, do sequestro de órgão, sequestro de crianças tanto pra órgãos, quanto pra exploração sexual, aí eu ficava na dúvida e tal, aí eu fui juntando e disse “deixa vim o material”. Aí tinha o livro do Meninas da noite...

Lauren: Do Dimenstein?

Rudi: Do Dimenstein! O Dimenstein foi ótimo! Ele que conduziu quando teve a pré-estreia em São Paulo foram eles que promoveram...

Lauren: No Cine Bombril...

Rudi: É! E aí foi genial, assim ele falou que vendo o filme ele sentia a emoção da viagem dele, quando ele passou lá. E eu olhando assim... A coisa do Dimenstein, por exemplo, eu achava muito mais próxima da realidade do que do jeito que eu tava tratando. Aí eu disse “vou pegar fatos então e vou deixar isso me conduzir”, e aí eu disse assim “por que eu simplesmente não conto a história de menina assim, sem ser uma menina específica?”. Juntar os fatos que mais me surpreenderam, que eu ficava assim “pô não acredito que isso existe” e isso existe! Por que eu não conto a história de uma menina dessas e vou dando a realidade desse mundo aí? E aí foi por aí. Então, se eu te mostrar, eu tenho umas dez caixas de pesquisa sobre o assunto em casa, foi sério assim, não foi uma coisa básica. Aí eu fui separando na pesquisa tudo que mais me chamava a atenção, entendeu? Aí, você vê aqui, eu ia xerocando e eu tenho tudo em jornais, separado e tal! Isso daqui é de 98, eu só comecei a pesquisar em 93, 94, mas eu busquei coisas que tinham. Então você vê: isso era uma Veja da época sobre esse assunto. Aí, se você for olhando o material, o que era, par a par, tentando entrar no assunto, prostituição infantil. Ia pegando gente que escreveu sobre o assunto e ia anotando a idade, nomes, coisas que iam me acrescentando. Aí começa, histórias e histórias, porque a pessoa entra, porque a família vende...

(Pausa - falando com o garçom)

Rudi: Aí tinha vários temas... Tem uma assim, por exemplo, aqui ó: “esquema legaliza prostituição infantil”. Isso é um exemplo prático de uma coisa que tá no filme, que é aquela cena do cemitério, que a Darlene vai procurar nomes...

Lauren: Ah, sim...

Rudi: É uma matéria que saiu na Folha, tá vendo, em 97. Eu escrevi o roteiro cinco anos depois disso, mas era um assunto que eu achava, sabe? “Legalização”, aí era como eu vou enfocar? Então eu fui lá e coloquei na história! Quando eu falei que o roteiro era baseado era exatamente isso: todas as histórias que estão lá eu tenho uma matéria que fala sobre isso! Entendeu? Então foi uma maneira de grifar... Então... Esse tem a ver com a história do Dimenstein, das meninas escravas... Então tem um monte, de personagens, documentos de mortos...

Lauren: Da Vera [personagem de Darlene Glória]!

Rudi: Eu tava muito... Perfil de Saraiva, que é o... [Mostrando uma notícia de jornal grifada]

Lauren: O do garimpo, dono da Casa Vermelha.

Rudi: É o do Calloni, Saraiva, dono da boate, Nazaré, os personagens, tudo é.... É engraçado, que eu fui olhar hoje, tá vendo? E eu fui encontrar isso, que é uma anotação da época, de eu escrevendo o roteiro, é frases pro leilão, lembra? Da Vera Holtz, “gostei da de vermelho”, “prefiro a cor de laranja”, “...são ótimas, não sei o que”....

(pausa, falando com o garçom)

Rudi: Você vê, continua aqui. Essa menina aqui [50 centavos]⁹⁴, por exemplo, eu falei com ela pelo telefone. Ela tá com três filhos e voltou a se prostituir.

Lauren: Você cita ela no making of.

Rudi: Tava sei lá com vinte anos...

(Pausa, Rudi comendo, eu olhando as fotocópias de jornal)

Rudi: Os que eu marcava, eram os que mais me interessavam. A grande questão era como não virar um filme de terror, porque eu tive várias dificuldades. Mas pra escrever a história, a minha questão era essa: como é que eu vou fazer para esse assunto ser palatável. Porque as pessoas não acreditam, elas sabem que rola ali, mas ninguém quer muito, não é um assunto que as pessoas queiram, ficar...

Lauren: Ir ao cinema para assistir?

Rudi: Exatamente. Eu brincava sempre com essa história. Do casal que se encontra – o público clássico de cinema – o casal que se encontra na sexta-feira à noite “a meu amor, vamos assistir um filme”, “tem um filme sobre prostituição infantil”, “ah tá Loco!”. As pessoas estão cada vez mais procurando entretenimento.

Lauren: Ou então dramas parecidos com os que elas vivem...

⁹⁴ Menina que ficou conhecida, em virtude de matéria de jornal por “50 centavos”, uma vez que fazia programa por esse valor em Recife. Nunca tinha ouvido falar dela, exceto pela citação de Rudi Lagemann no Making of do DVD.

Rudi: Exatamente! Que tem uma identificação! Então era complicado, mas aí eu disse assim “bom, eu vou criar a minha história e vou batalhar pra fazer ela!”, porque várias coisas que eu fiz tinha uma dificuldade enorme, tanto que é dos filmes que você citou⁹⁵, o único filme que usa criança é o meu, né? O resto tudo usa atrizes que tem mais de dezoito pra fazer criança, pra ter nudez, pra entendeu? Eu falei pro Paulo Caldas, eu era do júri em Gramado, porque todos esses filmes vieram depois do meu, né? Eu comentei que era exatamente isso: o meu desafio era como contar a história usando criança; a Maria tinha onze anos!

(mostra a foto da atriz)

Lauren: Sim, tem o vídeo do teste dela no Making of...

Rudi: É, exatamente! Impressionante! E convencer o juizado...

Lauren: Eu li em uma entrevista sua na época do lançamento do filme, que você diz que queria fazer um documentário, mas não ia poder mostrar os rostos e você tinha vontade de mostrar rosto das meninas ...

Rudi: Porque tudo o que eu via documentário era exatamente isso: a criança no escuro, a voz distorcida, claro, não pode expor a criança... Aí o público às vezes se afasta, né? Então a minha ideia era: eu quis brincar assim um pouco documentário-aventura. Eu tinha um receio, de várias coisas: tinha uma coisa que era relacionado ao tema e um outro que era meu primeiro filme. Então não posso fazer miura (?), o assunto já é difícil, como eu posso fazer para as pessoas terem interesse? Aí vem o lado da aventura! De ela sempre estar fugindo e tal. Porque eu podia simplesmente escrever uma história de uma menina que entra e morre no garimpo, como tem em vários lugares. Por exemplo, a história que o Paulo Caldas fez, essa chegou a estar naquele meu texto, naquele roteiro, só que eu achei que isso não aprofunda nada. É uma história que pra mim acontece, mas não é a que mais aconteceu, entendeu? Não é o que... O que me impressionava sempre era a coisa assim: a sociedade tem uma coisa de não dar bola! Isso que sempre me impressionou! Não era só o drama das meninas, era o drama da sociedade, do jeito... Então, desde a família acreditando que vai trabalhar de empregada, vai trabalhar... As

⁹⁵ Antes de iniciarmos a entrevista propriamente dita, quando nos dirigíamos ao café, Rudi perguntou sobre que filmes eu estudava. Disse *Anjos do Sol* (Dir. Rudi Lagemann, 2006), *Deserto Feliz* (Dir. Paulo Caldas, 2008) e *Sonhos Roubados* (Dir. Sandra Werneck, 2010) filmes que, no momento da entrevista, integravam meu projeto de pesquisa.

pessoas...Você vai estudar isso, o assunto, você vai ver que as pessoas imaginam pra que é, mas faz de conta, “não, mas ele me falou, mas podia ser, podia ter....”. E tem uma coisa da ignorância primitiva mesmo, que é impressionante! E depois a coisa das pessoas meio deixando de lado, que é o que eu ponho lá no garimpo quando a menina é arrastada e ninguém se interpõe, ninguém vai pra tentar... Como ninguém vai na rua se tu ver “ah aquela menina parece uma adolescente e tá se prostituindo lá”, foda-se! Neguinho... A sociedade tem, entre aspas, esse foda-se ligado, “deixa pra lá”, “não é comigo”. Então pra mim, por isso que eu queria ter a cara da menina, que a Fernanda tinha, que é a coisa super ingênua, infantil, como tem um monte de meninas assim. Tem a Casa da Passagem (?) em Recife, que eu vi muito material, eles mandaram pra mim um relatório enorme, quinhentas páginas de história! Impressionante! Desse eu peguei muito o jeito delas falarem, entendeu? Não era só tu ter o caso, mas como a pessoa conversa, como ela olha no olho, como é que... Por que é duro, né? Tu imagina, entra com sete, oito anos, aos onze já transou com dois mil homens! Pensa! Aos onze anos de idade, que pessoa é essa? Então tinha assim: pra escrever tinha essa coisa assim “como é que eu vou contar isso?”. Muito dessas histórias tem naquele almoço das meninas no Cabaré, lá na Casa Vermelha.

Lauren: Que é o único momento do filme em que elas mostram que tem um envolvimento de outra forma. Porque a personagem da Fernanda [Maria], ela realmente não tem ideia, ela é muito ingênua... Naquele momento outras meninas mostram que tem expectativas, buscam alguma afetividade, vendo o romance na novela...

Rudi: Exatamente! E tem as que gostam, são poucas, mas tem e eu ponho! Tem a personagem da Roberta, que eu ponho exatamente... Que eu li depoimentos que tem isso “eu preferia isso do que ficar levando porrada em casa!”. E aí tem a coisa da idade, da idade mental delas. O que a pessoa pensa o que da vida?

Lauren: E das possibilidades de vida...

Rudi: Foi curioso pesquisar e depois fazer isso chegar nas meninas para poder dirigi-las entendeu? A Fernandinha, eu trabalhei muito assim ela não ter ideia do que tava acontecendo, ela não tinha. Não entendeu nada.

Lauren: Cada cena era uma cena descolada do todo?

Rudi: Eu não sei se tem no making of, porque assim: todos os testes, todo mundo tinha lá os responsáveis, os adultos, o tio, avô, irmão, padrasto, mãe, e quando eu escolhi, eu chamei em uma reunião e ficaram todas sentadas, de um lado ficaram as meninas e do lado esquerdo os responsáveis e aí dissemos “bom, você tá aqui porque tem o personagem tal que você pode fazer, o roteiro tá aqui, mas no seu caso quem vai ver é o responsável” e dava pro responsável. Todo mundo que era menor [tinha menos de 18 anos]... Quem era maior era a Bianca, a Mary Sheila. A Bianca eu escolhi ser maior, ela tinha dezoito na época, porque a cena do arrastão eu nunca ia conseguir passar [com uma atriz com menos de dezoito anos] na justiça, por isso que esse personagem específico tinha essa idade. Tinha umas quatro que eram maiores de dezoito anos, o resto era tudo menores, por isso eu dei pros responsáveis e falei “se os pais, se os responsáveis de vocês aceitarem vocês estão no filme, caso contrário eu vou ter que procurar outras pessoas”. E fiquei assim “ai caraca, se os pais da Fernanda não aceitarem...”. Eu tinha duas outras meninas como alternativa, mas eu adorava a ideia da Fernanda, porque ela tinha toda a pureza assim. E eu mostrei lá em casa pra todo o pessoal da equipe, que ainda não estava trabalhando no filme, mas que eu queria e pro Calloni que eu já tinha escolhido... E todo mundo olhava, mostrei as três, para ver o que eles iriam achar e foi unanime! Eu falei “de qualquer modo eu não ia respeitar a opinião de vocês, mas a que eu queria era ela!”. Mas os pais acompanharam, foi muito legal.

Lauren: A mãe dela conta no making of. O vídeo dela no making of cantando “como é grande meu amor por você”, eu imaginei que ela tivesse sido escolhida pela inocência...

Rudi: Ela em Gramado! Ela virou “mocinha” durante o processo do filme; ela menstruou bem no meio do filme assim e a mãe dela veio falar comigo e tal. Então todo o processo de amadurecimento dela, né? Ela não sabia... Aí quando ela foi a Gramado, no filme ela tinha onze anos, eu rodei outubro, novembro [de 2004], ela fez doze em fevereiro [de 2005]. Eu fiquei todo o ano que ela tinha doze anos editando, fazendo o filme, foi 2005, 2006 é que o filme foi pro mercado, por causa de grana, filme feito super – como a maioria dos filmes – feito ali tudo contadinho e tal. Aí em Gramado ela tinha treze anos, então ela entendeu “ah era isso!”, sobre a fila de homens entrando no quarto, entendeu? Porque ela não estava no quarto, fiz a cena e ela tava olhando do meu lado e eu filmando os caras entrando, “oh, tão entrando lá no seu quarto”, mas não dizia entrando pra que. Então tinha todo um processo de trabalho, de conversar, de trazer a pesquisa pra ela. Separei vários textos pra elas lerem, jeito de falar, viram muito filmes e... Tem um filme do... O *Pretty Baby* do Louis Malle, que eu acho lindo o filme

e ele responde muito aquilo que eu te falei na rua da época que... O Louis Malle, imagina, um aristocrata, o diretor, já faleceu, mas era um aristocrata francês – ele era casado com uma atriz “maravilhosa”, deixa eu ver se eu lembro o nome, linda... - e é aquele cara aristocrata francês que resolveu fazer cinema, família com grana e tal, bom gosto, fez vários filmes lindos. E esse filme é um filme lindo...

Lauren: Com a Brooke Shields, ne?

Rudi: É, o primeiro filme da Brooke Shields. E ela tá nua, com nu frontal, lateral, entendeu? E não tinha esse... Se eu fizesse isso no *Anjos* eu tava preso! Mas, o legal que tem no filme dele é que não tem erotização do assunto, elenco maravilhoso e tal, mas ele tem a coisa da ingenuidade dela, e a coisa de virar adulto que é impressionante como é bem feito, você sabe? Porque é uma criança que tem umas atitudes de mulher, então ela tem nove, dez anos no filme, vai e casa – casamento que não é oficial – mas casa com um fotógrafo no filme, não sei se tu lembra do filme. Mas ela casa e aí a relação aos poucos se desgasta e ela tem umas atitudes de mulher, de esposa, mas é uma criança! Fico olhando assim, como é isso? Entendeu? Mas esse sentimento, essa sensação eu tive que fazer a Maria ir tendo com o tempo, porque é claro: ela é uma pessoa no início, depois de um ano ela é outra! E aí como preparar essas crianças pra isso, entendeu? Tipo a Fernanda e outras do que estava acontecendo ali sem poder falar muito claramente! Aí eu tive uma preparadora que fez umas sete, dez aulas – aos sábados sempre, que era nesse horário assim [15:00, aproximadamente] – que eu ia de vez em quando, pra elas ficarem mais... Fui umas duas ou três vezes só. Aí eu dava cenas específicas: teve uma cena que eu disse assim “prepara a Fernanda pra cena”, que eu fui ensaiar com ela e eu fiquei seis meses ensaiando com ela! Então era genial assim, tava os tios, os pais, etc, e eu levava coca-cola, bolos, doces e tal, e eles ficavam olhando e eu ficava ensaiando cenas específicas. Eu queria sempre que ela se sentisse confortável, porque não era uma cena... Sabe? Cena de família sentada, as cenas eram assim...

Lauren: Violentas?

Rudi: Exatamente! Aí, é... Tinha uma cena que ela foge com a Bianca e aí de noite tem a fogueira e elas correram o dia inteiro... Eu queria que ela dissesse assim “aí como tá doendo”, mas é “como tá doendo” o ventre, o útero, porque ela tinha perdido a virgindade lá com o coronel Otávio Augusto, mas ali, naquela noite, trinta homens entram naquele quarto, então ela tá violentada literalmente. Então era pra ter a dor no útero e tal, mas daí quando eu fui ensaiar

com ela e tal, eu disse para ela assim, como não era para a Bianca e tal – a Bianca, é claro, tendo a compreensão do que era – ela “ai como tá doendo!” e foi lá no pezinho, de caminhar, de correr. Ai eu cheguei para a Paloma, que trabalha na Globo, é preparadora de criança e tal, e falei “Paloma, eu vou levar uns seis meses para chegar! Vai pro cotovelo, vai pro joelho, vai pra coxa e tal... Tenta ai mais direto ao assunto e tal”. Mas esse tipo de coisa! Aí tinha a coisa de eu ser menino, homem e tal e ficar falando com criança sobre... E ai é mais pra isso que eu queria a preparação, pra colocar elas nesse universo! Mas o trabalho foi bem feito, elas fizeram meio que um time durante a filmagem... Pergunta mais!

Lauren: Eu tenho algumas questões. Uma coisa que eu tenho achado interessante: eu tenho estudado muito o discurso sobre o filme, como ele foi recebido pelos jornais e pelo movimento de enfrentamento [à exploração sexual de crianças e adolescentes]. E vendo esse material eu não vejo nenhuma referência a algum apoio para ele ser feito; depois tiveram parcerias para distribuir, ele virou cartilha...

Rudi: Eu ganhei um concurso. Sem isso o filme não chegava lá! Tem um... Esse ano não teve, mas o concurso de filmes de baixo orçamento, longas de baixo orçamento, BO que chama. Vários filmes bons foram feitos – maus também – foram através desse concurso, que é uma porta para você, uma porta para todo diretor-autor que não tem condições de fazer o primeiro filme. Como é que tu faz? Ainda no início dos anos 2000 era muito mais caro que hoje! Hoje tu tem a coisa do digital, da câmera, a minha época ainda era da película, negativo. Parece que foi ontem, mas o cinema mudou completamente a captação! Então eu ganhei o BO que era uns tipo 200 concorrentes e eram três prêmios. E ai foi maravilhoso, porque eram uns oitocentos mil reais. O filme custou um milhão e duzentos. Os outros quatrocentos mil fui eu: eu vendi carro, coisa que eu... Por exemplo, não cobre o roteiro, o trabalho como diretor e tal e a produtora botou uma grana também, então deu um milhão e duzentos. Para finalizar eu precisava de mais trezentos mil, por isso ficou mais aquele ali assim... Ai eu fiquei, ainda era fita VHS, mandei para a Globo Filme. Eu tinha sido assistente do Daniel Filho, assistente de direção dele em trabalhos, mas eu não mandei pessoal pra ele, eu mandei pra empresa. E conhecia o Guel Arraes [Miguel Arraes] também, que eram os dois caras que decidiam dentro da Globo Filmes, mas não toquei telefone pra ninguém. Passa um mês, passa dois meses e nada e eu já tinha filmado, mas não tinha dinheiro para finalizar a imagem e o som. Ai um dia me ligaram – é uma história longa e tal, engraçada – e me chamaram pra uma reunião lá. E ai eles entraram; eles entraram como cem mil como associados ao filme e por eles terem entrado a

Paris Filmes comprou os direitos de vender em DVD com duzentos mil antecipados e fechou com os trezentos mil que eu precisava pra terminar o filme. Foi ótimo, nossa, foi uma alegria! Eu acho que o *Deserto Feliz* ganhou o baixo orçamento anos depois. Eu ganhei em 2003 e fiz em 2004. O dia que eu ganhei, pra tu ter uma ideia eu mandei... Engraçado o seguinte, eu escrevi o roteiro e chamei ele de *Casa Vermelha* e mandei pra esse concurso, em 2001, bem, eu ganhei em 2003, então eu acho que foi em 2002. Ai eu soube, através da Daniela Thomas, porque eu trabalha na Vídeo Filmes junto com o Waltinho [Walter Salles] e o João Salles, ne? Ela tinha sido júri, ela falou assim “eu adorei seu roteiro e tal”, na época eram dez premiados, “ele ficou em décimo primeiro porque tinha gente que achava que o seu tema, não sei o que e tal e teve muita discussão e tal”, e falei “que bom saber disso, eu achei que não tinham nem dado bola pro meu filme e tal”. Ai eu mandei no ano seguinte e só mudei o nome, não mexi em nada! Entendeu, continuei tentando pensando “só vou conseguir fazer o filme se ele ganhar um prêmio desse, não vai ter um patrocinador “ah tô louco pra ver um filme sobre prostituição infantil!””. E ai eu fazia comercial, dirigia comercial e eu dizia assim “fazer um filme é fazer um comercial!”. Com a Adriana [Cursino] eu tenho uma filha; a gente tá separado já há alguns anos, mas tem uma filha que é a Maria Guilhermina que acompanhou, foi fazer pesquisa de locação comigo e tudo e ela tinha tipo quatro anos na época. Eu tava em casa com ela, tocou o telefone, atendi e tal “eu queria falar com o Sr. Rudi...”, ai levou um tempo – você deve ter esse mesmo problema por causa do seu nome! – “La, La...”, “Lagemann, sou eu!”, “ah, boa tarde e tal. Eu tenho a alegria de comunicar que o Sr. foi premiado no concurso”. Eu fico até hoje arrepiado, eu fiquei assim e comecei a chorar. Minha filha tava brincando e ficou me olhando na sala e eu falei “que ótimo”. Então era uma sexta-feira, falou “na segunda-feira nós vamos ligar para o Sr., para o Sr. comunicar onde quer que... Qual empresa vai ser a produtora” – porque era um prêmio para o autor, não para a empresa – “que o Sr. quer produzir o filme para abrir a conta e depositar o dinheiro”, eu falei “ah tá ótimo”, “mais uma vez, parabéns!”, “muito obrigada!” e desliguei chorando! Foi meu filme! Ai minha filha “papai, por que você tá chorando?”, “porque papai vai fazer um filme!” e ela falou “você faz filme toda semana, pai!” (risos) e saiu andando. Ai eu tive o primeiro pé no chão de senso de realidade, sabe? Realidade e relatividade das coisas! Mas então o filme teve... Sem esse apoio não teria feito! Como o dinheiro veio desse que é um concurso do Ministério da Cultura, depois que o filme ficou pronto eu comecei a ser muito chamado por tanto ONGs, quanto instituições particulares, como do Governo para falar. O pessoal me via como um especialista!

Lauren: Isso foi depois do filme?

Rudi: É!

Lauren: Por isso é a minha questão: o filme acaba se... Depois de feito você acaba virando uma referência, mas na produção ele não foi. Por exemplo, o filme da Sandra Werneck já tem na produção a Childhood Brasil...

Rudi: Não!

Lauren: Ele não teve?

Rudi: Não teve!

Lauren: Foi depois do filme?

Rudi: Tudo depois do filme! E ninguém falava sobre esse assunto! Ninguém... Acho que o filme tem essa coisa que eu te falei de ser pioneiro nisso depois do filme do Bodansky [Iracema], trinta e três anos depois! Não tem filme nenhum sobre o assunto, nada. Ele meio que entro como todas essas ONGs ele virou um material “caraca, agora a gente tem um material de trabalho!”. Esse material não sei se você encontra isso dos outros filmes que você estuda [a cartilha] ...

Lauren: Não encontrei...

Rudi: Exatamente! Ai quando o Ministério me chamou para conversar... Pô fiz uma viagem enooooorme até Tocantins para assinar com o Ministro, chegou lá durou dez minutos a cerimônia. Pra ir e voltar acho que eu levei três dias (risos). Ai dei com o maior prazer, disse pra usarem o filme como quiserem, sem nada, sem dinheiro nenhum. Ganhei dinheiro para fazer o filme, isso é um retorno para a sociedade, já tinha ficado em cartaz e tudo. Ai ficaram passando e passam até hoje em comunidades; a gente deu não sei quantos DVDs e o direito deles...

Lauren: Exibirem?

Rudi: Exibirem, produzirem cópias, o quanto quiser. O filme... Eu fui inflamado pela Folha... Que ele era o décimo primeiro mais visto na internet dos filmes brasileiros. Eu falei “isso é porque tem muito pedófilo”. É uma piada, mas eu acho que isso é verdade.

Lauren: Você acha?

Rudi: Eu acho. Depois que eu fiz o filme assim.... Ai tem uma – até tô sem contato com ela agora – mas na época a Marlene [Vaz]... Ela é uma socióloga, ela escreveu muito sobre esse tema, eu posso até retomar, não troco e-mails com ela já faz uns anos, mas na época a gente

ficou muito ligado. Uma Senhora, eu fui pra Bahia lançar o filme e a gente se encontrou lá e ela fez... Lançou um livro sobre caminhoneiros, ela ficou viajando com os caras, vendo a questão da prostituição nas estradas, outra coisa que tem no filme *Deserto Feliz*, que eu também mostro...

Lauren: Sim.

Rudi: Na época a gente começou... Eu cheguei a levantar até... Porque tinha muitos sites e eu mandava pra ela. Eu fazia pesquisa e descobria os sites de prostituição, de pedofilia e mandava pra ela, pra ela... Ela tinha uns caminhos assim, trabalhava muito com ONGs e tal... Ai a gente pensou em abrir um escritório para isso, sabe, arrumar o patrocínio... Porque eu vou ficar louco se eu ficar vendo essas coisas e não... Fora que é pesado e o trabalho prático e tal... Ai a gente desistiu por questões de projetos pessoais e porque tinha uma questão que era assim: a gente ia ter que contratar psicólogos pros funcionários de tão pesado que é o negócio e continua até hoje... E assim... A internet foi ótimo para denúncia e ao mesmo tempo foi um facilitador para o problema, porque qualquer um entra, qualquer um pouco. Se você pensar na pedofilia antes da internet como os caras faziam...

Lauren: Aparece no *Friedmans* [Captura dos Friedmans]⁹⁶!

(Pausa – falando com o garçom)

Rudi: Exatamente! Saiu essa semana, um amigo mandou ou postou no facebook, que o Irã ia oficializar a pedofilia. A pedofilia foi um termo que ele usou meio rústico, porque lá tem a questão do seguinte: tem uns filmes de fora... No Afeganistão, por exemplo, o cara pega- ai a questão de homem com menino – o cara pega e fica seguindo o menino! O menino sai de casa, vai para a escola e coroa fica atrás, seguindo, seguindo, até ele chegar e ter o direito de negociar com a família o “passe”, “deixa ficar comigo, não sei o que e tal” e as famílias, por questões “eu dou tanto”, é aberto! O negócio faz parte da cultura local!

(Pausa – falando com o garçom)

Rudi: Ai... Então é uma coisa para eles naturais. Mas o que é modernidade, o que não é? Eu tenho uma filha de dezesseis, acho *complicadérrimo*. Lá em casa tem na sala o cartaz do filme

⁹⁶ Em conversa prévia, quando nos dirigíamos ao local da entrevista, disse que já havia analisado o documentário *Na Captura dos Friedmans* (Dir. Andrew Jarecki, EUA, 2003), que Rudi afirmou conhecer.

e ela não viu o filme até hoje, as amigas já viram e ela participou da pesquisa de locação, viajou comigo.

Lauren: E não viu o filme?

Rudi: Não, não viu. Ela tinha cinco, seis anos. Eu tenho fotos, eu procurando as locações – eu fiz sozinho as pesquisas, a gente não tinha dinheiro para ter equipe e tal – aí ela... É muito curioso porque eu fico falando com ela dos temas, dezesseis anos...

Lauren: É, porque dezoito anos é um marco legal, mas a maturidade...

Rudi: É pessoal, claro! Tem gente que vive com os pais aos trinta e cinco anos! Eu sai de casa com treze. Minha filha sabe disso! Eu arrumei uma bolsa para ir para um internato, sem meus pais saberem, quando tava tudo pronto, eu tava com quatorze anos eu mostrei para os meus pais e eles aceitaram porque era um puta colégio, que eu tinha conseguido por causa das notas. Porque eu morava em um lugar pequeno e não via futuro ali! Quer dizer, é uma coisa pessoal minha, discernimento meu, minha filha diz assim “pai, não é possível, você é muito nerd!”, ela fica brincando, mas é uma coisa...

Mas voltando lá no início, o filme não teve durante a feitura, a produção dele nenhum patrocínio, nada vinculado...

Lauren: A nenhuma ONG, ao Governo Federal...

Rudi: Nada! Ninguém sabia! Ninguém entrou com dinheiro no filme por causa disso! Não entraram por causa disso [enfático]. Assim tipo “não vou entrar porque é um filme...”. Hoje então?! Não entrariam mesmo! Hoje dia só encontra com dinheiro para comédias e essa repetição...

Lauren: Outra coisa que eu acho interessante em relação ao discurso sobre o filme: ele é muito citado, inclusive em trabalhos acadêmicos, como o primeiro filme. Mas você mesmo lembrou do filme do Bodansky, mas na época do filme não era uma questão a exploração. O filme do Bodansky é um filme de denúncia, mas de denúncia mais geral, não era especificamente sobre a violência sexual contra criança, uma denúncia da exploração sexual propriamente dita. Uma coisa que é recorrente, inclusive a Adriana [Cursino], quando respondeu algumas questões para mim por e-mail, na última questão, quando eu pedia à ela para expressar livremente as impressões dela em relação ao filme a primeira frase dela foi “é um filme realista”. Isso é muito

mobilizado em vários discursos sobre o filme nos jornais, de como *Anjos do Sol* é um filme de realidade, um filme que mostra a realidade, um filme realista. Só que formalmente ele não traz a realidade. Uma das questões sobre as quais eu tenho pensado é: de onde vem essa impressão de realidade?

Rudi: Isso é muito curioso, por exemplo, você falou do Calligaris. Por exemplo, quando ele escreveu na Folha [de S. Paulo] sobre o filme, ele comentou, ele fez uma crítica dele tinha alguma questão relacionado ao livro *Meninas da noite*, que era do helicóptero que vinha salvar as crianças e tal.

Lauren: É, o argumento dele é esse, porque no livro tem isso e ele diz que esperava até alguém do *Law and Order* aparecer...

Rudi: Mas aí o próprio filme... Eu nunca respondi isso a ele, mas o filme virou até da Interpol: *Angel of the sun* virou nome de operações contra tráfico! Foram desativados vários e vários e vários lugares usando o nome! Aqui no Brasil a polícia usou operação *Anjos do Sol*. Aí eu guardei isso, o que muito me orgulha, então é.... Na verdade o filme, ele é o helicóptero, ele é *Law and Order*, entendeu? Ao invés de ter uma questão redentora no filme, ele justamente pelo jeito que ele coloca a questão, ele virou isso. Lá no Sul, de onde eu sou, sou gaúcho, lá teve, teve uma operação internacional para desativar isso, teve uma da Polícia Federal importante, que prendeu muita gente, desativou no interior de São Paulo e tal e o codinome era esse! Acho isso muito bacana e eu sempre pensava nisso. E eu nunca escrevi! Eu podia escrever pra ele “lembra que você queria um helicóptero no filme? O helicóptero veio depois em forma de realidade!”.

Eu acho que um dos valores do filme é justamente ele dar essa cara de real, porque ele foi todo inventado, ele foi todo filmado no Rio. As pessoas acham que eu filmei na Amazônia, que eu filmei em Corumbá! Eu fiquei uma semana na Bahia para filmar aquele começo do filme, o restou tudo foi em Jacarepaguá, a selva, floresta... Se eu pegasse a câmera e fizesse assim [virasse para o outro lado], prédios! Se eu levar as pessoas para o lugar onde eu filmei é inacreditável e eu acho que é talento da equipe, aí eu, modéstia à parte, acho que é o jeito de eu botar a câmera, do jeito da cenografia trabalhar. Esse cabaré aqui [mostrando a foto da Casa Vermelha do filme], essas paredes que a gente botou era tudo papelão! Elas foram descolando, era tão pobre, porque a gente não tinha dinheiro, que a medida que a gente foi rodando o filme elas ficam descolando e a gente ia botando fita crepe, sabe? Porque era madeira de alvenaria!

Era um salão... Porque a gente conseguiu um caminhão de graça de madeira podre de uma marcenaria - que a gente devolveu - para aquela rua do cabaré. Aquilo ali é uma... Eu filmei em uma colônia psiquiátrica, os malucos passavam durante a filmagem, Colônia Juliano Moreira. Eu te mostro a rua! Era uma rua de alvenaria, no meio de um bairro, que olhava assim.... A gente pegou e prendeu as madeiras em pé e se você notar só tem uma janela que tem uma pessoa nessa rua, porque todas estão fechadas, não tinha acesso e tal. Só que daí eu de novo digo: é o jeito de filmar, o jeito que a gente resolveu e tal. E esse lugar aqui [Casa Vermelha] é o clube da colônia de que ai eu consegui... Ai eu tive lá no final do ano passado, por causa do trabalho que eu tô fazendo para a televisão, passei lá e encontrei o administrador e ele lembrava de mim e tal. Daí eu olhei o lugar e disse “cara, a gente fez aqui!”. Porque a gente fez um desenho junto com o Levi, o diretor de arte. Se você olhar, tem um desenho todo o filme: você olha as cores, cada personagem, as tonalidades, tudo, de trabalho, de mil referências. Então, o filme é muito ficcional, mas ao mesmo tempo, por causa desses anos de pesquisa, todo esse ficcional é muito aterrado nessa pesquisa, então as pessoas dizem assim “um filme muito realista”, eu acho um filme completamente de ficção, acho um filme de aventura! Entendeu? Se eu fizesse um filme realista, todas as pessoas que falaram isso não teriam visto o filme, porque um filme realista é eu mostrar uma menina de seis anos entrando, sete anos, oito anos, isso é a realidade, nesses lugares, essas crianças e tal. Eu tinha uma preocupação, por exemplo, da Maria – fiz o teste com uma menina que tinha nove anos na época – a nossa preocupação era a Maria, assim, por exemplo, já ter um corpinho, ela já ter seios e tal para não ficar tão cruel. Então a gente ficava olhando tudo isso e no figurino a gente reforçou, porque ela não tinha assim, entendeu? Para ser menos aterrador, sabe? Ela era quase uma púbere... A gente reforçou com sutienzinho para ter, entendeu? Então isso que eu te digo assim: tem um trabalho o tempo todo pensado entre a coisa da realidade, de como reinventar a realidade. Então, por exemplo, no filme ela foge na floresta amazônica, aquilo é Mata Atlântica, porque eu não tinha dinheiro para ir filmar na Amazônia, então eu filmei no clube de lazer dos professores em Xerem, onde nesse lugar tem uns cinco filmes que foram feitos, só que de novo, eu acho que é o talento da equipe de mostrar, de você achar que tá no meio da selva, entendeu? Que aquelas meninas estão perseguindo ali e tal e não! Tão lugar que se eu disser assim: tinha uma avenida, uma rua do lado, tinha que esperar ter silêncio para poder gravar e tinha a luz. Então é curioso isso que as pessoas “ah não, é um filme...” e tal vez essa questão de priorizar de ser tanto caras de crianças e não serem atrizes dá esse cunho, entendeu? Se você notar todos os meus atores, os conhecidos, são os adultos! Isso foi uma opção de direção minha! Eu falava assim “as crianças, elas são que bem

corrida de bastão: a Maria é o bastão!”. Então o Chico Dias pega ela... Então eu pego os pais... Eu não queria nenhum conhecido: ela é filha do Tony Ramos?! Fudeu! (risos). Entendeu o que eu digo?

Lauren: Sim.

Rudi: Ninguém vai acreditar nisso! Então, pô põe os pais atores de lá, desconhecidos. No caso a mãe da Maria é uma comediante extraordinária e eu fiz ela fazer um drama! Ela é uma excelente comediante e ela teve uma dificuldade... E eu disse “vamos lá, tu vai sofrer, a mãe e tal...”. Mas então, todos eu transfiro: o Chico [Dias] eu mudei muito, o jeito, a cara, sabe? Aquela coisa dos óculos, ele falou “vamos nessa mesmo?” até a véspera, porque é um óculo fundo de garrafa mesmo! Se tu olhar a camisa, ele usa, isso é uma coisa bacana – veio da Rita [Murtinho], da figurinista - ele usa camisa dupla, é uma camisa de botão em cima de uma camisa de botão...

Lauren: É uma figura aflitiva...

Rudi: Eu chamava no roteiro de “fuiinha”. Mas tudo, tudo, tudo no filme tava muito pensado, tava muito estudado. Por isso que eu te digo: realista seria que eu se eu filmasse num lugar e tal, ali tudo é reinventado, é como se a televisão tivesse feito. Nada, o Cabaré não existe, a rua não existe, a gente inventou aquilo! E eu tinha um problema que era o seguinte: quando eu fui fazer eu não tinha dinheiro nenhum, aí eu peguei e fui fazer a viagem de locação, eu fui com a minha.... Tava casado com a Adriana [Cursino] ainda, ela foi junto, para elas era viagem de férias! Tinha a minha enteada, filha dela e a Maria [filha de Rudi e Adriana], então elas ficavam na pousada e eu acordava às cinco e meia da manhã e saía. Então eu subia na estrada de asfalto e entrava em qualquer caminho que desse em direção ao mar, procurando alguma vila de pescador, procurando aquela vila do início. E eu fui indo em direção ao Nordeste, ao Norte do Brasil, eu fui subindo. Eu já conhecia de comerciais aquele lugar, que era para fazer aquela parte do barco, que está no início do filme e aí eu tinha que encontrar a vila de pescador. Aí eu fui encontrar, a gente ficou num hotel cinco dias, elas ficavam na piscina, aí saíam um dia passeando comigo pra ver, curtindo, não sei o que, mas eu ia com o carrinho, fotografando tudo e aflito! Aí eu encontrei quase na fronteira do Sergipe eu encontrei a.... Quando a gente se mudou pra uma outra cidade, horrível! Aí eu cheguei na cidade e fiquei deprimido, “ah, não vou conseguir nada”, tava mal. Assim, aquele interior do Brasil errado, onde não tem mais nenhuma arquitetura, tem uma mistura das zonas, da esculhambação. Aí tinha um lugar – não

me lembro o nome, eu tenho tudo nas minhas anotações – mas aí, essa cidadezinha, aí eu fui procurando dunas e no caminho que eu fui para as dunas eu passei e vi umas palhoças, umas casas e parei. Era uma cidadezinha, um povoado, aquilo era uma rua que era o lugar mais pobre da cidade, de pescadores paupérrimos, que eles faziam as casas com cascas de cocô, tudo. Aí eu olhei e disse assim “cara, eu não preciso fazer nada, tá tudo pronto!”. Eu fiquei assim numa alegria, eu encontrei! Eu falei “eu encontrei!”, que é aquela rua do início. Eu queria muito Sergio Leone, sabe? Eu queria faroeste assim, pra quando o Chico [Dias] passar eu filmar por dentro, aquela coisa... Choupanas, parece aquela história dos três porquinho, era uma coisa, era aquilo! Pô uma alegria... O lugar era maravilhoso, pra mim, assim, ideal! Tava tudo certo, voltei numa alegria. Isso era em fevereiro, porque eu tinha ganhado o prêmio em novembro, então em janeiro/fevereiro eu fui fazer essa pesquisa para rodar em setembro/outubro. Em junho, eu fui com a equipe visitar, mas a equipe não tava trabalhando no filme ainda, foi uma viagem para em cima do que eles fizessem a gente pudessem produzir e tal. Então fui com os cabeças de equipe que já estariam no filme, mas foram viajando sem receber, foram pra... A gente organizou isso e tal. Aí eu cheguei nesse povoado, aí vocês vão ver e fui atravessando, na época eram seis casas de cada lado, o mar aqui, aqui as dunas com coqueiros, aqui uma duna enorme, a estrada e aqui tava a cidade. Então meu negócio era filmar assim, filmar pra lá! Você só via mar, coqueiros, não filmou o urbano, a zona tava pra lá. Eu tô andando na van assim eu olho: uma casa inteira, duas casas queimadas, um casa inteira, do outro lado... Incendiadas! Queimadas! E postes, que não tinham! O que aconteceu naqueles quatro meses da minha visita até eu voltar? Foi instalado o serviço de luz para todo e as pessoas sem saber como usar, muito pobres, e aí incendiava a casa das pessoas. E aí as pessoas já me conheciam, porque eu tinha estado lá com a minha filha, com a própria Adriana [Cursino] e tal. Os pescadores “ah, Foguinho [apelido de Rudi]!” – eu tenho um apelido fácil, ne? – “Ah, Foguinho!”, aí eu falei “pô! Acabou! Não tem mais o meu cenário, a minha locação”, eu triste, mal... Aí a pessoa, onde foi a casa Maria, que era uma Senhora com onze filhos e tal, ela falou “Foguinho, fica tranquilo, isso daí em dois meses o pessoal já fez de novo! Eles constroem, isso daí a gente faz fácil!”. E foi isso, entendeu? E aí os postes – as pessoas não sacam isso, aí eu acho curioso dele ser um filme realista, os postes se você olhar num poste eu tenho um barco, ninguém nota...

Lauren: Assisti ao filme algumas vezes e nunca vi um poste...

Rudi: Olha de novo! Tem um barco em pé para tapar um poste, tem um coqueiro de mentira! Eu não tinha dinheiro para apagar, nem pra fazer computação gráfica. E não tinha como, porque

era pra ser um lugar completamente de piscas zero (?), um lugar abandonado! Entendeu? Então o que eu digo realismo e ficção a brincadeira era saber muito o que eu queria... Quer ver uma coisa? Aqui ôh, isso aqui é: eu sempre fui no trabalho muito organizado, como eu tinha pouco dinheiro, eu te trouxe, a ordem do dia – isso você não vai ver num filme... Eu fiz storyboard não foi do filme inteiro, fiz das cenas principais. Do avião, pra decolar...

[Mostrando Storyboard e cronograma das filmagem]

Rudi: Filmei ali na Bahia do lado de Embassai, tirando todos os encantos...Era uma fazendo e tinha o avião da fazendo, a pista de pouco, filmei toda a cena de voo lá. Ai a gente botou, fizemos um pouquinho de máquina de fumaça... Isso que eu te falo! Daí as pessoas acham que é realista e é ficção total! A gente numa situação completamente irreal...

Lauren: E por que você acha que as pessoas tem essa impressão de realidade?

Rudi: Porque é bem feito! É muito bem feito, que é pra parecer mal feito...

Lauren: Eu tenho uma outra hipótese, que eu gostaria de saber o que você acha: eu acho que você, que o filme fala com o imaginário da violência. Como você teve contato com todas essas notícias durante todo dos anos 1990 e todo o movimento de denúncia dessa situação e da CPI em 1993... Eu acho que é um filme que... Esse fundamento nos jornais, nas notícias, faz ele se aproximar também do imaginário das pessoas. As pessoas veem aquilo e reconhecem aquilo como a realidade da violência, você não acha?

Rudi: É, mas eu acho o seguinte: por ser um assunto, as pessoas não sabem dos detalhes como acontece, então pra uma pessoa dizer que é realista é como se ela fosse uma eximia conhecedora daquilo que ela não sabe, entendeu? Inclusive, ao entrar no assunto ela vai se assustar e se surpreender, não acredita que isso aconteça e tal. Então eu acho que tem umas decisões que a gente tomou assim, que eu tomei, que a equipe tomou, que a gente tomou em conjunto, do jeito de levar a história que faz chegar nas pessoas. Que são essas decisões assim, por exemplo, no elenco eu trabalhei com atores que eu gosto e que são atores “independentes”, digamos, que não tem um... Não tão na capa de revista! Então os atores eu peguei Chico Dias, o Otavio Augusto, Vera Holtz, Antonio Calloni e Darlene Glória. Todos tem uma mesma característica: são excelentes atores! Essa era a questão! E a segunda característica: não são os caras da capa da *Caras*, da *Contigo*. Como ele é super bom ator, ele te dá uma verdade, ele te dá essa realidade que a pessoa quer ver. Se eu botar a Glória Pires para ser a coisa, neguinho “ah, é a Glória

Pires!”, que nem filme americano, o cara bota o Brad Pitt pra ser o traficante, “ah, o Brad Pitt fazendo um traficante”, não é o traficante! Entendeu? Então eu tinha essa preocupação e essa era a preocupação em relação ao elenco infantil: era não ter ninguém conhecido. Então a Bianca [Comparato] não era nada ainda, logo depois do filme inclusive que ela foi acontecer, não por causa do filme. Uma coisa ajudou muito ela: por causa do filme eu estraguei o cabelo dela, que foi de comum acordo, ela raspou e tava com o cabelo super curtinho e foi fazer um personagem e o cabelo virou moda. Ai falei “viu? Te ajudei!” (risos). Mas assim, então você tinha que acreditar que aquelas meninas eram de verdade! E a questão da idade que eu te falei, ser criança, pra pessoa olhar e ser criança! Então isso dá a realidade! Mas eu acho que, eu defendo muito essa tese: que o trabalho conceitual que a gente fez... Se eu te levar nos lugares que a gente gravou tudo vai achar inacreditável e tu vai aplaudir de pé o trabalho da equipe! Nunca houve – eu fiquei vendo sempre os comentários, as críticas e tal – nunca houve nenhum enfoque pra esse lado, porque as pessoas achavam que a gente fez um documentário, que a gente filmou nos lugares... Não! A gente reinventou aquilo, entendeu? Não tem estúdio! Sabe, o caminhão que viajam e tal, lá nessa rua que ela é arrastada a menina [Inês, personagem de Bianca Comparato], numa sala ali, numa casinha que tinha ali, eu fiz numa funilaria aquela grade que elas ficam e ai o tamanho que a gente filma é feito com a distância da câmera, dois metros por um e meio, ai a gente botou tábuas em cima de pneus, jogamos lona e fizemos uns buracos nas lonas pra fazer as luzes e a gente mexia aquilo em cima dos pneus... As pessoas acham que tava dentro do caminhão! Não tinha dinheiro! O caminhão foi rodado na Bahia naquela semana que eu tive na Bahia, ai o Caco... O Chico Dias eu só tive nos três primeiros dias, não tinha dinheiro para pagar o hotel do Chico. Ai o produtor... O meu produtor tava fantasiado de Chico! Ai eu digo: o jeito de enquadrar, como botar a câmera assim, isso tu cria a realidade! Então eu acho incrível, ser um filme muito realista, chocar muito a realidade e tal, tem haver claro, com uma verdade que eu te mostrei na pesquisa! Então vou fazer a cena da Darlene Glória passando no cemitério, eu mostrei o material, é assim que funciona, é assim que é! Tá vendo o jeito que elas conversam entre elas? Eu tinha diálogo transcrito. “Na hora que ela fala do corpo ela fala assim, se ela quer falar da genitália dela ela fala assim, se ela quer falar de um sonho dela, ela fala assim, se ela quer falar da família dela, ela usa essa expressão”. Daí vem o realismo, mas ele é um realismo construído, não é um realismo dado, eu digo que é diferente de um documentário que você vai e entra no lugar...

Lauren: Diferente de Iracema [Uma transa Amazônica] que quase não tem atores...

Rudi: Não! Ele é todo ficcional! Por isso eu acho que isso é um mérito, entende?

(pausa – telefone)

Rudi: Que mais? Eu te respondi o que eu acho?

Lauren: Sim, sim sim! Você acha que a impressão da realidade vem da forma como você filma, ne?

Rudi: Sim! Isso eu aprendi muito trabalhando em cinema e com publicidade, porque na publicidade tem que ser tudo ao contrário: você tem que falsificar a realidade para torná-la palatável. Ou seja, o contrário da realidade! Então eu tinha que trazer A [ênfase] realidade, eu tinha que construir uma realidade dentro das condições que eu tinha.

Anexo 2 – Entrevista com Adriana Cursino

Questões sobre a pesquisa para o roteiro de *Anjos do Sol* (via correio eletrônico)

Entrevistada: Adriana Cursino, creditada como responsável para a pesquisa que fundamentou o roteiro do filme

1. Primeiramente gostaria de saber como foi o processo de pesquisa. Como a oportunidade dessa pesquisa chegou a você? Houve uma especificação do material, dos dados, das informações que você precisaria coletar? Houve uma especificação das fontes a serem pesquisadas e da região do Brasil a ser abrangida? Quanto tempo demorou o processo de pesquisa? Em que período foi feita a pesquisa (o ano já é suficiente, mas se lembrar de detalhes, melhor ainda)?

Eu já havia feito outros trabalhos para o diretor Rudi Lagemann.

Sim, houve uma especificação das fontes, estatísticas consultadas e houve muita referência ao trabalho do Gilberto Dimenstein que havia publicado um livro sobre o tema, “Meninas da Noite” em 1992. A pesquisa atualizou dados levantados por Dimenstein. Mas, é importante frisar que o diretor já havia reunido um vasto material durante anos em que escrevia o roteiro.

2. Quais foram as suas fontes de pesquisa? Existe algum documento que você possa dizer que foi fundamental nesse processo?

Eu diria que o livro “Meninas da noite” foi bem importante e as estatísticas publicadas nos jornais. O Rudi poderá lhe passar mais informações sobre isto.

3. Durante o processo de pesquisa você entrou em contato com ONGs ou agências internacionais? Alguma informação importante para você foi recebida por essa via?

O Rudi poderá lhe passar mais informações sobre isto.

4. Gostaria de ler um pouco sobre as suas impressões em relação ao filme.

O filme tem uma linguagem realista e expõe o tema de modo bastante explícito. É um filme forte e tem um impacto pelo absurdo do tema e pelas imagens que apresenta. Diferente do que pode gerar as imagens documentais, como sensação para o espectador, a ficção tem o poder de reproduzir situações em detalhes, fortes e desconfortantes. Muitas cenas de “*Anjos do Sol*” reproduz detalhes do que imaginamos que pode ser determinada situação, por exemplo, a venda da menina pelos pais, ou sua primeira noite. Sabemos que muitas vezes a realidade supera a ficção, mas nem sempre há uma câmera reproduzindo situações extremas, então cabe ao filme criar a imagem e expor a dureza da realidade representada.

O filme ocupa um lugar político diferenciado nas questões ligadas aos direitos humanos. Sem dúvida, uma obra importantíssima no que tange à prostituição infantil no mundo.

Sobre o trabalho de pesquisa, é fundamental para a preparação de qualquer roteiro, seja para ficção ou documentário uma pesquisa ampla sobre o tema. O contato com diversas informações abre a perspectiva e muitas vezes pode mudar o enfoque inicial. Também é muito comum, fazer documentários que antecedem a ficção, ou mesmo fazer uma ficção a partir de um documentário dado as informações que podem vir à tona na fase de pesquisa, ou mesmo a performance de personagens quando relatam e rememoram situações passadas podem sugerir filmes de ficção. A pesquisa sim, deve ser profunda abrangente e feita com tempo. Do meu ponto de vista, acho fundamental investigar primeiramente a bibliografia existente sobre o tema, as publicações em jornais e revistas, para se chegar aos personagens que circundam o personagem central (ou tema central). Além do conteúdo, dos personagens, fazer um levantamento do que existe de material de arquivo sobre o assunto. Desta forma, o pesquisadora chegará a um mapa amplo sobre o tema. E poderá oferecer ao roteirista e diretor um leque de possibilidades. Portanto, uma boa pesquisa é de extrema importância para a qualidade de um filme.

Eu não fiz entrevistas nesta pesquisa, o Rudi creio que já havia feito.

Observações: Adriana, em relação as perguntas, mas principalmente a segunda questão, quanto mais específica você puder ser melhor será para a minha pesquisa. Se você fez entrevistas, me interessa saber quem são foram (as) entrevistados (as), como você entrou em contato com eles, etc. Se houveram, quais foram os livros, os jornais, os dados, etc. Se algum conhecimento sobre

o tema, anterior ao processo de pesquisa, foi mobilizado, por favor também especificar. Tenha em mente que tenho interesse em como se dá uma pesquisa para a feitura de um roteiro cinematográfico e, especificamente, sobre a pesquisa feita para o *Anjos do Sol*.

Lauren, como te disse, o Rudi fez durante anos a pesquisa, então quando entrei para o filme como pesquisadora praticamente foi para coletar informações muito específicas. Portanto, acho que neste ponto, o grande pesquisador foi o diretor, ele poderá te esclarecer melhor.

Anexo 3 – Entrevista com Carmen Silveira de Oliveira

Entrevista via correio eletrônico com Carmen Silveira de Oliveira, ex-Secretária Nacional de Promoção dos Direitos da Criança e do Adolescente 16/09/2014

Lauren: Cara Carmen, primeiramente, gostaria de saber um pouco sobre a sua trajetória na área de promoção de direitos das crianças e adolescentes, sobretudo da sua atuação na Secretaria de Promoção dos Direitos da Criança e do Adolescente.

Carmen Oliveira:

Entrei nesse circuito a partir de minha indicação para presidir a então FEBEM no Rio Grande do Sul, em 1999. Eu vinha de uma trajetória em saúde mental desde os anos 80 e fui uma das lideranças do movimento no RS pela Reforma Psiquiátrica. A experiência de participação na equipe diretiva do maior hospital psiquiátrico público – o Hospital São Pedro, me identificou muito como “especialista em desinstitucionalização”. Tivemos grandes avanços no reordenamento institucional e com uma intensa agenda de mobilização social, que buscou reverter a exclusão e a cronificação a que estavam praticamente condenados os pacientes internos. Por outro lado, a FEBEM/RS na gestão anterior teve uma postura progressista, de defesa do ECA, mas enfrentando grandes resistências internas e com uma sucessão de rebeliões, que desacreditaram esse processo diante da opinião pública. Acho que a aposta que fizeram em minha indicação era de multiplicar a experiência de desinstitucionalização nos moldes que vínhamos concretizando no campo da saúde mental. Em comum, o reordenamento de duas instituições totais, como refere Goffman.

A partir disso, não saí mais desse circuito pois ao retornar à Universidade desenvolvi pesquisas, projetos de extensão universitária e diversas consultorias com temas da violência infanto-juvenil. Fiquei muito identificada com a militância pelos direitos de crianças e adolescentes e essa trajetória se consolidou com a atuação na SNPDC.

De 2006 a 2012, conseguimos vários avanços, a começar pela maior institucionalidade da Secretaria, com o crescimento do quadro funcional, do orçamento e o seu novo status como

Secretaria Nacional. Foi um período muito fértil, pois haviam condições favoráveis e uma disposição muito grande de todos nós de aproveitar as janelas de oportunidades de um governo popular. Foram elaborados novos planos nacionais (Convivência Familiar e Comunitária, Sinase, Primeira Infância, Plano Decenal), outros foram revisados (Violência Sexual e Trabalho Infantil). Novas legislações foram propostas pelo Executivo ou com seu apoio, com os temas da adoção, violência sexual, SINASE, castigos corporais etc. E a base do Sistema de Garantia dos Direitos foi valorizada- os Conselhos Tutelares, com iniciativas de apoio à sua reestruturação. O apoio a fóruns e redes passou a ser uma linha para financiamento, o que favoreceu inclusive a criação de novos coletivos, como a Renad (associações de familiares, centros de defesa e defensoria) e o Fonajuv (juizes da infância e juventude).

Lauren: Gostaria de saber, durante o período em que a Sra. foi secretária nacional de Promoção dos Direitos da Criança e do Adolescente: que filmes foram distribuídos e utilizados para debater a exploração sexual comercial de crianças e adolescentes? Além de *Anjos do Sol* (Dir. Rudi Lagemann, 2006) foi formulado material para debater mais algum filme?

Carmen Oliveira:

Alguns outros filmes eram recomendados, mas não lembro se havia material para o debate, tais como:

Sonhos Roubados (Dir: Sandra Werneck)

Cinderelas, Lobos & Príncipe Encantado (Dir: Joel Zito Araújo)

Lilya Para Sempre (Dir: Lukas Moodysson)

Lauren: O principal interesse da presente entrevista é saber mais sobre a cartilha feita para a discussão do filme *Anjos do Sol*. Qualquer informação que você possa dar será de muita relevância. Mas tenho interesse, principalmente, em saber: quando foi feita a cartilha para debate do filme? Como se deu a parceria com a produtora do filme? Por que *Anjos do Sol* foi escolhido? A quem se destinava a cartilha e qual era seu objetivo?

Carmen:

Quando assumi em 2006 na SNPDCA já havia uma aproximação com a direção desse filme, pois o diretor buscou interlocutores no governo e nos movimentos sociais para conhecer melhor essa realidade e identificar cenários. E a ideia que foi gestada inicialmente era de aproveitamento do filme como dispositivo de sensibilização nas capacitações das redes de proteção dos direitos de crianças e adolescentes. Mas é claro que por se tratar de um filme distribuído em circuito comercial o alcance foi muito maior pois possibilitou pautar a opinião pública, acostumada a naturalizar e até banalizar a exploração sexual de crianças e adolescentes.

Por outro lado, o filme também possibilitou ampliar a compreensão dessa violação de direitos, geralmente associada a turistas estrangeiros, o que acaba invisibilizando a exploração sexual praticada pelos moradores locais.

No decorrer de nossa trajetória na SNPDCA, nós usamos o filme como mobilizador de discussões junto a trabalhadores nos canteiros de grandes obras. Havia um projeto que foi desencadeado em parceria com empresas relacionadas a empreendimentos especialmente no Norte e Nordeste. Debater o filme com os trabalhadores, em seus alojamentos e em meio à concretude de sua realidade foi uma experiência inovadora e muito produtiva, que se constituiu inclusive em referência internacional. Ainda hoje, algumas empresas, como Camargo Correa e Petrobras realizam capacitações de suas equipes ou programam atividades culturais tendo o filme como disparador das obras mas no Projeto Siga Bem que desenvolvem junto a outros segmentos, tais como distribuidores de combustível, motoristas e caminhoneiros.

A cartilha teve o objetivo de problematizar alguns equívocos predominantes no imaginário social, tais como o uso da expressão prostituição infantil. Para nós, tratava-se de ressignificar essa prática como uma violência praticada contra crianças e adolescentes, como uma das piores formas de trabalho infantil (muitas vezes até escravo e com risco de morte) e como ação criminosa, que responsabiliza inclusive aos proprietários de estabelecimentos onde a exploração acontece. A desinformação ainda é grande nas próprias redes de proteção da infância e adolescência, como por exemplo, entre os conselheiros tutelares e até mesmo na rede escolar. Por isso, a cartilha também foi direcionada para uso dos professores e acabou sendo incorporada como recurso em vários projetos do Programa Escola que Protege, coordenado pelo MEC em âmbito nacional.

Não tenho dúvidas de que talvez a gente não conseguisse fazer essa discussão com a amplitude que teve se não fosse através da linguagem artística e, em especial, da imagem. O filme Anjos do Sol entrou para a história das políticas públicas para a infância e adolescência, assim como outros clássicos, a exemplo de Pixote, Central do Brasil e Falcão.

Anexo 4 – Entrevista com Sandra Werneck

Entrevista feita pelo telefone em 27-09-2014, 13h

Lauren: Meu interesse pelo filme *Sonhos roubados* perpassa as imagens, mas também a produção e recepção do filme. Quero saber mais sobre a pesquisa que foi realizada para a produção do filme. Neste sentido, quero eu tenho interesse em saber quando você começou a se interessar por esse tema.

Sandra Werneck: Ah... Eu comecei com.... Porque eu tenho um documentário, não sei se você conhece, chamado *Meninas...*

L: Sim, conheço.

S W: ... sobre gravidez na adolescência, e eu acabei entrando nesse universo, eu fiquei muito interessada, eu queria entender porque as meninas tinham filhos com 12, 10, 13 anos, e foi uma surpresa para mim assim, entender que na verdade elas têm filhos não é por falta de informação ou uso de preservativo, nada disso, é porque na verdade, como geralmente essas meninas vem de uma família desestruturada, elas tomam conta dos irmãos, então eu acho que tem um papel na casa, na família, que a mãe sai para trabalhar, e o pai, né? Geralmente não tem. Elas cuidam dos irmãos, então ser mãe para elas é uma condição diferente, é como se dentro da comunidade elas tivessem um papel mais importante, entende?

L: Entendo, sim. Pergunto porque você já trata do tema, por exemplo, no *Guerra dos meninos*, só que de um outro jeito. Eu, inclusive, achei um projeto seu da *Lumiar Produções* no arquivo da Cinemateca, um projeto de 1986, que se chama *Meninas da rua – um filme sobre prostituição infantil*. Isso que eu queria entender: você já se interessa pelo tema nos anos 80, no começo dos anos 90, só que o *Sonhos roubados* se alinha muito mais com o *Meninas*, com essa outra forma que você foi entendendo o tema. Gostaria de saber, você não chegou a fazer esse *Meninas da rua*, né?

S W: É.. Eu não acho que *Sonhos roubados* necessariamente lida com a prostituição infantil, entendeu? Ele lida mais com meninas sem sonhos, meninas sem projetos de vida que para conseguir um trocado aqui e outro ali para sustentar, uma questão de sobrevivência, elas acabam

cedendo, entende? Em alguns momentos, mas elas não são garotas de programa, eu não entendo isso...

L: Não diz respeito a prostituição por que elas não se veem com profissionais, nem nada disso?

S W: ...nada disso.

L: Você diz em outras entrevistas que você leu o livro da Eliane Trindade e a partir desse momento resolveu fazer o filme. Eu tenho interesse em saber o que você achou mais interessante no livro da Eliane Trindade, nos diários.

S W: Ah... Todo o universo dessas meninas... esse universo que é completamente, por mais que exista uma vontade, parece que o mundo para e elas não conseguem avançar na questão da educação, é quase que uma falta de opção. Então eu fique muito chocada com as histórias das meninas, é claro que no filme não são exatamente iguais, mas assim, é... Porque uma das razões que eu achei interessante é que elas não se vitimizam. Isso é muito interessante para mim, quer dizer, apesar dessa realidade horrível, elas vão sendo elas, entendeu? Assim, elas não se acham umas pobres coitadas, isso que eu achei interessante no livro da Eliane.

L: Sim. A questão da autoestima, deu para ver que você colocou bastante isso no filme.

S W: É... o que eu acho na verdade é que realmente não existe muita opção para uma classe mais necessitada de meninas entre 15 e, sei lá, 19 anos, não existe, quer dizer assim... Não existem políticas públicas, por exemplo, se existisse assim, olha você vai ganhar uma bolsa estudo, mas a bolsa estudo não é só para você estudar, é para você também poder comprar o seu absorvente, comprar, sei lá, o shampoo para o cabelo, entendeu? Essas meninas tivessem um futuro, né? E não pensassem em ter filhos tão cedo e esse processo parece que ele vem e ele continua, por mais que hajam debates e... eu fico impressionada. Posso te contar uma coisa? Assim, quando acabou o *Meninas* eu chamei as quatro meninas e falei: Olha, eu me comprometo a pagar um salário para vocês, e não era pouca coisa, para vocês irem para a escola e pararem de ter filhos por um tempo. Namorar, quer dizer... Não é isso, mas, vocês já estão com filhos então eu acho que é interessante. Quem topa volta aqui e eu faço um contrato e a gente combina... Todas elas tiveram filhos e ninguém voltou lá.

L: Nossa. Interessante.

SW: Entende?

L: Entendo, sim. Entendo o seu ponto. Eu tenho uma questão mais pontual, eu encontrei na internet, eu acredito que seja um projeto no momento de captação que chamava *Sexo, crochê e bicicleta*, eu gostaria de saber mais sobre ele, pois tem algumas coisas diferentes do filme, né? Óbvio é um projeto ainda, acredito que ele tenha sido até anterior a um roteiro mesmo, mas eu acho que ele é bem mais, ele mostra um lado muito mais brutal, você coloca a Jéssica participando de um assalto, sendo presa, parecido com algumas coisas da trajetória das meninas no livro. A coisa do tráfico de drogas, de ser presa, colocada em várias situações de risco. Eu gostaria de saber em que momento aconteceu essa mudança no roteiro, que deu uma abrandada, de uma certa forma, na trajetória delas, acredito até que pra haver uma identificação maior com o espectador, não sei qual foi o seu...

S W: Eu acho que sim, eu fiz o *Sonhos*, não ia ser um filme muito brutal assim, muito é.. e na verdade essa discussão sobre tráfico de drogas, bom, enfim, eu não queria chegar nesse ponto, eu queria falar mais sobre um filme da situação de cada uma delas, e no final, também falar como, de alguma maneira, elas se apoiam, tem uma questão da amizade que é muito forte no filme.

L: Então houve uma vontade de intensificar alguns tipos de relações específicas como a amizade?

S W: Também quando você fala de muita coisa você, você acaba não falando de nada, entendeu?

L: Sim. Era um projeto de filme cheio de coisas. Eu conversei um pouco com a Ana Flora sobre a parceria com a Childhood Brasil, ela me explicou mais ou menos o que eles fizeram, mas eu gostaria de ouvir de você, principalmente com relação à parceria com a Childhood e com a Secretaria Especial das Mulheres, essas parcerias foram feitas antes das filmagens, né? E como foi? Você buscou em que...?

S W: Pesquisando, eu descobri, entrei em contato, achei que o projeto era um projeto que tem a ver com a questão do abuso sexual e dessas meninas e fui conversar com a Ana Flora e de alguma maneira, a gente fez uma parceria e enfim... Foi ótimo, discutimos o filme também juntas.

L: Eles discutiram com você questões de conteúdo do filme?

S W: Algumas vezes, mas não assim, faça isso e não faça aquilo, não nesse sentido, eles me davam dados que às vezes eu utilizava ou não, entendeu? Contavam histórias...

L: Sim. Sandra, uma última questão só, você tem conhecimento dos usos que foram feitos do seu filme, se ele se tornou algum material didático, material de sensibilização sobre o tema? A *Childhood Brasil* eu sei que o exibe em alguns contextos, mas você foi chamada em algum contexto para falar sobre ele?

S W : Ah já, várias vezes, pela Bayer que apoiou o filme, eu fui a várias escolas públicas. Teve uma moça que agora eu não vou me lembrar o nome, francesa, que fez um seminário sobre o filme na França. Depois eu posso te dar esse dado, mas agora eu realmente não tenho. Enfim, participei dos debates que aconteceram logo após o lançamento do filme, né?

L: Você ficou feliz com a recepção do filme?

SW: Eu fiquei feliz, não foi um filme que estourou em bilheteria porque eu acho que não é muito o cinema, nesses últimos anos tem sido difícil, o espectador vai ao cinema não para pensar, mas para se divertir, então é claro que, enfim, não foi um grande sucesso, mas o filme foi lançado na França, nos cinemas, o filme gerou debates lá quando eu fui para o lançamento, o filme ganhou vários prêmios em festivais, eu acho que a Nanda Costa deu um pulo na carreira dela, ela era quase uma atriz desconhecida e hoje está *bombando* lá na Globo, então enfim, eu acho que de alguma maneira eu fiquei feliz com o resultado.

L: Sim, e você gostaria... Na verdade eu fiquei curiosa em ouvir na sua voz, você falou: “, o espectador vai ao cinema não para pensar, mas para se divertir”, então o seu intuito com o filme era informar as pessoas em relação...

S W: Era gerar uma discussão sobre a questão que eu acho importantíssima, entendeu? Porque você acaba lendo nos jornais e raramente você entra na história de vida dessas meninas. Eu acho que tanto no livro, como no meu filme, eu acho que as relações humanas interessaram mais, né? Não é um filme denúncia, é um filme quase que informando um pouco do território e dos acessos e desacessos dessas meninas.